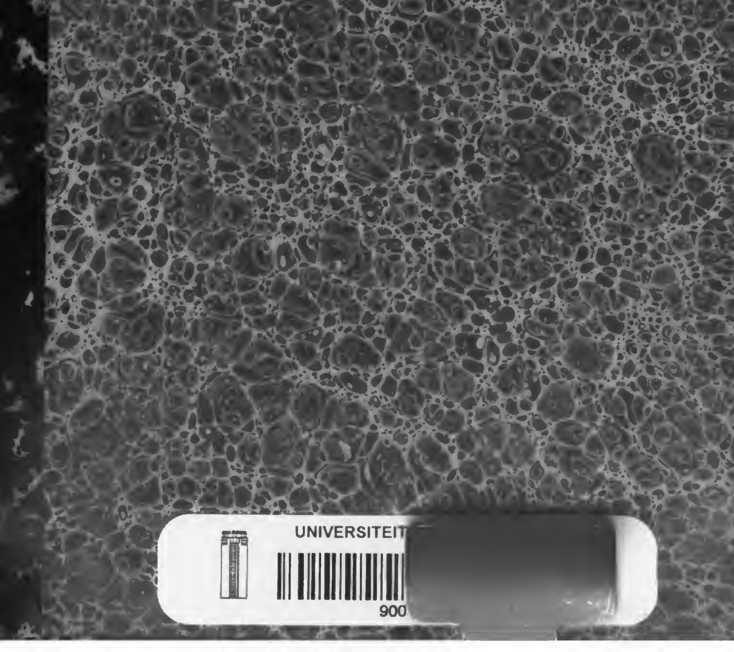
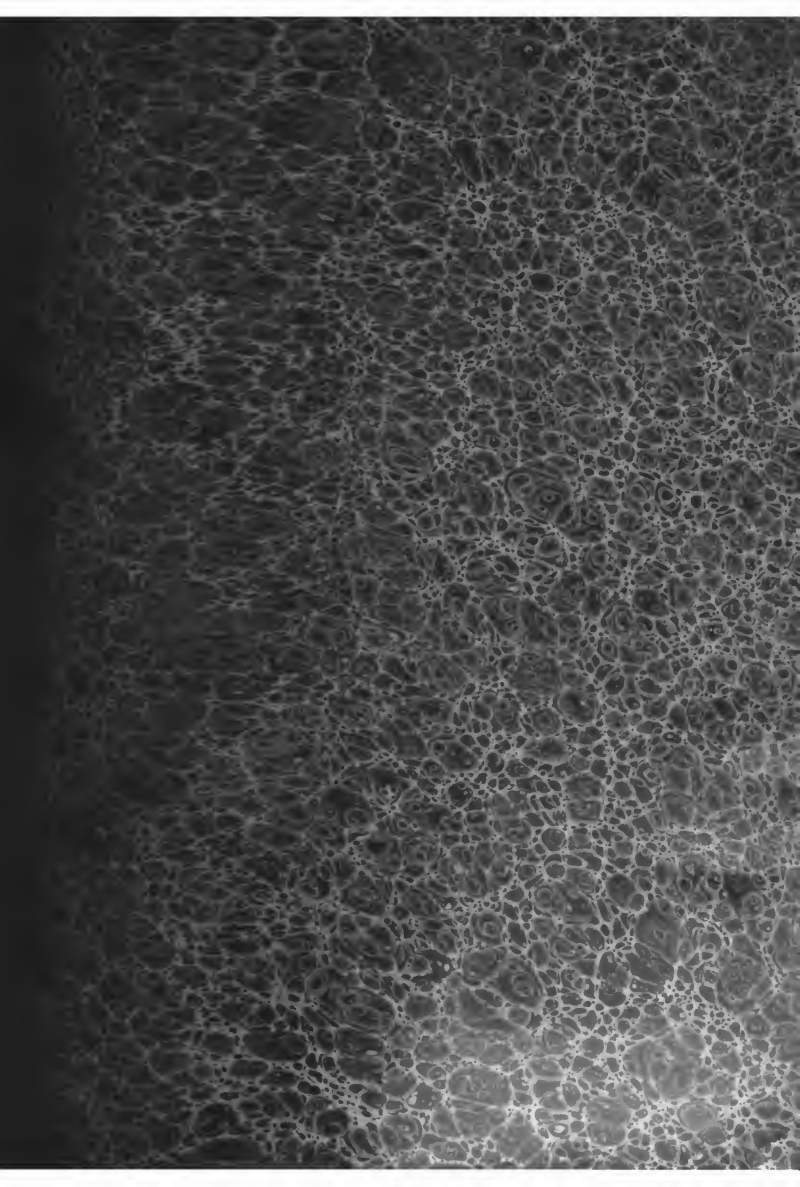
image
not
available





HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

Erste Abtheilung.

Mit zahlreichen Illustrationen.

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1859.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

VORWORT.

Der zweite Theil des Handbuches ist der Kunst des occidentalischen Mittelalters gewidmet. Die ausserordentliche Fülle des Materials, welches die letzten Jahrzehnte für diesen Abschnitt der Kunstgeschichte geliefert haben und welches täglich zuströmt, täglich neue Anschauungen und oft die überraschendsten Aufschlüsse bietet, machte eine übersichtliche Anordnung von streng gegliederter Folge vor Allem wünschenswerth. Ich habe mich daher bemüht, die schon im ersten Theil beobachtete stylistische und periodische Anordnung auch hier möglichst bestimmt durchzuführen, so grossen Schwierigkeiten sie allerdings unterliegen musste, da das Material sich unendlich zerstreut und die Vorarbeiten, schätzbar unter allen Umständen zur Erweiterung des Gesichtskreises, doch nur zu häufig derjenigen kritischen Sicherheit ermangeln, welche zur Erfassung der Stelle des Einzelnen im kunsthistorischen Entwickelungsgange durchweg erfordert wird. Vielfache eigne Kritik musste vorangehen, ehe eine Behandlung des Stoffes, wie sie hier einstweilen vorliegt, möglich war. In den betreffenden Bänden meiner Geschichte der Baukunst, die ihrer Aufgabe gemäss an der landschaftlichen Gruppirung der Abschnitte festhalten, habe ich nähere Ausführungen und, wo es mir nöthig schien, auch eine kritische Rechenschaft gegeben Auf sie, wie auf die in meiner Geschichte der Malerei enthaltenen umfassenderen Darstellungen, erlaube ich mir in Betreff der Begründung des Einzelnen hinzuweisen.

Die Illustrirung dieses Theiles des Handbuches ist reicher als die des ersten. Im ersten Theil des Handbuches und in dem der Baugeschichte hatte ich die Illustrationen gesondert gehalten: ich habe gegenwärtig dem freundlichen Vorschlage, von dieser Sonderung abzusehen und für beide Zwecke das Passende gleichzeitig zu verwenden, gern nachgegeben. Sodann stellte mir der Verleger den Vorrath seiner für anderweitige Zwecke gefertigten Illustrationen zur Disposition; auch glaubte ich namentlich von meinen eignen chalkotypischen Radirungen in meinen „kleinen Schriften und Studien zur Kunst-

geschichte,“ wiederholt Gebrauch machen zu dürfen. So hat das Buch allerdings eine einigermaassen bunte und wechselnde Ausstattung erhalten, an einigen Stellen eine gedrängte, an andern, wo aber genügende bildliche Darstellungen oft in der That schwer zu gewinnen waren, eine minder reiche. Indess handelt es sich hier um ein Studium, dem jede passliche Veranschaulichung des Vorgetragenen nur förderlich sein kann; so hoffe ich, dass meinen Lesern die bildlichen Zugaben, so viel ich deren eben zu bieten vermochte, willkommen sein werden. Im Uebrigen ist auch hier die Rücksicht auf den bildlichen Inhalt der in gleichem Verlage erschienenen „Denkmäler der Kunst“ stets maassgebend gewesen.

Ich benutze die Gelegenheit, schon dem Vorwort ein Paar Illustrationen anzureihen, die eine nachträgliche Erläuterung zum ersten Theile bringen und zur Bezeichnung des Ueberganges aus der altchristlichen in die eigentlich mittelalterliche Kunst des Occidents eine weitere Anschauung gewähren. Die eine bezieht sich auf jene merkwürdige Halle zu Lorsch (I, S. 277), die, dem 9. Jahrhundert angehörig, eine so sinnvolle Aufnahme klassischer Architekturformen bekundet, während das bunte Täfelwerk der Flächen an orientalischen Geschmack, die Giebelverbindung der Pilaster des Obergeschosses an Motive urthümlich nordischer Construction erinnern. Die andre gehört zu jenen fränkischen Miniaturmalereien des 9. Jahrhunderts (I, S. 285), die ebenfalls den vollen Nachklang klassischer Kunst, verbunden mit der Weise byzantinisirenden Vortrages und mit individuell kräftiger Auffassung erkennen lassen. Sie ist den Darstellungen des sogenannten „Codex aureus“ auf der städtischen Bibliothek zu Trier (Kl. Schriften etc., II, S. 337) entnommen, einer prachtvollen Evangelienhandschrift, von einer gewissen Ada gestiftet, welche die Sage zu einer Schwester Karl's des Grossen macht.

F. K.



Evangelistenbild aus dem Codex aureus zu Trier. (F. K.)



Halle zu Lorsch. Halbe Ansicht. (Nach Gailhabaud.)

XII. DIE KUNST DES OCCIDENTALISCHEN MITTELALTERS.

Einleitung.

Bis zum zehnten Jahrhundert hatte in den westeuropäischen Landen der altchristliche Kunsstyl geherrscht, in den Formen antiker Tradition, in denen das neue geistige Bedürfniss seinen Ausdruck suchte, unter einzelnen Einflüssen der byzantinischen Kunst, welche jenen Formen ein dem Orient zugeneigtes Gepräge gegeben hatte. Die nordischen Nationen waren, sehr geringe Ausnahmen abgerechnet, noch nicht vermögend gewesen, auf das Ueberlieferte eine selbständige Einwirkung auszuüben. Mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts traten veränderte Verhältnisse ein. Aus dem wirren Gemisch der Volksstämme, welche die Stürme der grossen Völkerwanderung durcheinander getrieben, aus den volksthümlichen Conglomeraten, die während der Dauer von Jahrhunderten in unorganischer Verbindung durcheinander gelegen, gingen neue Nationen und Staaten in eigenthümlicher, innerlich sich entwickelnder Gestaltung, in mehr oder weniger bestimmter Abgrenzung hervor. Mit selbständiger Kraft, in vielfach verschlungener Wechselwirkung, verbunden durch die Gemeinsamkeit des religiösen Bekenntnisses und der kirchlichen Institutionen, griffen sie nunmehr in den Kunstbetrieb ein, zu dessen Bethätigung die neue Gestalt des Lebens aufforderte.

Zunächst konnte allerdings wiederum nur an das Ueberlieferte angeknüpft werden. Die altchristliche Kunstform, dem gemeinsam kirchlichen Bande entsprechend, welches die jungen Nationen umfasst hielt, bildete die durch die Natur der Verhältnisse gegebene Grundlage des neuen Schaffens. Auch konnte das letztere, da jene Kunstform schon entartet, da die nordischen Nationen nicht im Besitz einer eigenthümlichen künstlerischen Tradition von irgend umfassenderer Bedeutung waren, nur mit

mehr oder weniger barbaristischen Anfängen beginnen. Aber ein freier und unbekümmerter Sinn, der sich nicht selten, auch wo die Behandlung eine derbe Rohheit zeigt, zu ernsthafter Grösse steigert, bekundet bald das Wehen des neuen Geistes. In verständiger Benutzung vorliegender Einzelmotive, in der Austiefung ihres Inhaltes, in der Offenbarung einer Phantasie, die — oft zwar abenteuerlich und ungelenk — stets reichlicher und reichlicher strömt, prägt sich das Siegel seiner Herrschaft aus. Das nationale Element weiss sich in kurzer Zeit mit Entschiedenheit geltend zu machen; der einseitigen klassischen Reminiscenz in denjenigen Gegenden, wo römische Bevölkerung ansässig geblieben war, tritt das ebenso kühne und strenge wie phantasievolle Verhalten der germanischen Völker gegenüber, bei denen sich bald, je nach der Begabung der einzelnen Stämme, Schwere und Leichtigkeit des Sinnes, Starrheit und kecke Lust unterscheiden, während die mannigfachen Grade ihrer Mischung mit römischer Nationalität zu verschiedenartig erhöhter Mischung der künstlerischen Grundelemente führen. Dazwischen taucht, urthümlicheren Sinnes als jene beiden grossen Factoren, das alte Keltenthum, das schon in der altchristlichen Epoche (in den irischen Kunstversuchen) Zeugnisse seines Fortlebens abgelegt hatte, mit mancher seltsam formalen Eigenthümlichkeit hervor, theils unverhüllt, theils wie ein künstlerisches Räthselwort, das nicht selten der Mühen des Forschers zu spotten scheint. Auf slavische und magyarische Stämme werden die neuen Kunstformen übergetragen und auch von diesen vielleicht nicht durchaus ohne Bethätigung ihrer Eigenthümlichkeit aufgenommen. Auch Ferneres übt, bei den noch andauernden oder erneuten Bewegungen des Völkerlebens, seinen Einfluss aus. Das Vorbild der byzantinischen Kunst giebt wiederum Gelegenheit zu manchen Einzelstudien; die Kunst der Araber, im Osten, Süden und Westen, ist so lebhaften Reizes voll, dass die Berührung mit diesem Volke auch auf die occidentalische Kunst zurückwirken muss. Aus der Fülle solcher Grundbeziehungen, aus den Wirkungen und Gegenwirkungen, die sie aufeinander ausüben, baut sich die grosse Gesammterscheinung der Kunst des occidentalischen Mittelalters auf. Ihre Gesammtaufgabe ist: dem gläubigen Bewusstsein, das dieses Wechselspiel nationaler Existenzen durchleuchtet, der religiösen Weltanschauung, welche dem Wirrsal irdischen Dranges ein einiges himmlisches Gnadenreich gegenüberstellt, lebendige Form und erwecklichen Ausdruck zu geben.

Aber der Elemente waren zu viele und zu verschiedenartige, die Gegensätze zwischen dem, je nach der volksthümlichen Anlage sich entwickelnden Naturtriebe und dem geistigen Endziele, welches der religiöse Glaube gesteckt hatte, zu mächtig, als dass der Bildungsgang dieser mittelalterlichen Kunst in stetiger und

gleichartiger Folge hätte vor sich gehen können. Während an einer Stelle mit hohem Sinne, über das Vermögen noch ungebildeter Kraft hinaus, dem Edelsten und Bedeutungsvollsten nachgestrebt wird, schleppt sich an andern Stellen ein dumpfes und trübes Wesen hin, knechtischen Bildungen zugewandt, deren Verkehrtheit nur hemmend wirken konnte. Während hier Gedanke und Phantasie sich in maassvoller Klarheit kund thun, schweifen sie dort ins Maasslose und Ungeheuerliche hinaus. Während das nationale Gefühl geneigt erscheint, an gewonnenen Resultaten zu beharren und diese, in einem mehr abgeschlossenen Kreise der künstlerischen Gestaltung, ihrer Besonderheit gemäss auszubauen, giebt die geistige Speculation den Antrieb, solche Schranken zu durchbrechen und die Gemeinsamkeit des geistigen Strebens auch in der künstlerischen Form darzustellen. Die Schritte der Entwickelung sind mannigfaltig, die Ausgangspunkte der einzelnen Fortschritte bei den verschiedenen Völkern verschiedenzeitig.

Im Ganzen der Entwickelung dieser mittelalterlichen Kunst sind zwei Hauptstufen, zwei Grundformen der stylistischen Behandlung, deren eine der andern nachfolgt, zu unterscheiden: die Kunst des sogenannten romanischen und die Kunst des sogenannten gothischen Styles.[1]

Die romanische Kunst macht die erste Stufe aus. Sie ist es, welche unmittelbar an die altchristliche Kunst, an die noch klassische Reminiscenz ihrer Formen anknüpft und diese zu neuem und eigenthümlichem Leben umbildet. Sie verhält sich hiebei ähnlich, wie die Sprachen der neueren Völker sogenannt romanischer Zunge zu dem überlieferten Material der lateinischen Sprache. Die mittelalterlichen Nationen nehmen jenes Formenmaterial mit naivem Sinne auf und gestalten dasselbe, je nach ihrem Vermögen, zum charakteristischen Bilde

[1] Statt der Bezeichnung „romanischer Styl“ war früher die des „byzantinischen“ Styles üblich; diese ist, als an sich wenig passend und zu Verwirrungen in der kunsthistorischen Auffassung führend, schon seit längerer Zeit aufgegeben. Statt des altüblichen „gothisch“ war in neuerer Zeit die Bezeichnung „germanischer Styl“ aufgekommen und auch von mir in der früheren Ausgabe dieses Werkes angewandt worden. Ich habe davon wieder abgehen zu müssen geglaubt, da auch dieser Name zu irrthümlicher Auffassung Anlass gegeben hat. Allerdings ist das germanische Volkselement an der Ausbildung des gothischen Styles betheiligt, doch nicht mehr wie an der des romanischen Styles, und das reinste germanische Volksthum, z. B. das deutsche, jedenfalls in noch geringerem Maasse; während die höchst umfassenden Anfänge des gothischen Styles einer Nation gemischten Ursprunges, der nordfranzösischen, angehören. Beide Bezeichnungen, romanisch und gothisch, sind freilich conventionell, die erste wiederum ein wenig schielend, die andre völlig nichtssagend (indem man, bei einseitiger Werthschätzung antikisirender Stylformen, mit dem Namen des Gothischen nur den Begriff des Barbarischen verband); es erscheint indess wenig gerathen, durch Erfindung von abermals neuen Benennungen, deren Angemessenheit nicht minder in Frage kommen möchte, zu neuer Begriffsverwirrung Anlass zu geben.

ihrer volksthümlichen Eigenheit, legen darin den Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle nieder. Wie die Grundlage eine gemeinsame war, so kehren in der allmähligen Ausbildung des Romanismus bei den verschiedenen Völkern allerdings auch gewisse allgemeine Züge wieder, den Einklang des geistigen Elementes bezeichnend, welches den Occident erfüllte; aber innerhalb dieser Hauptzüge bleibt ein weiter Spielraum für die verschiedenartigste Gestaltung und Behandlung. In der That gliedert sich die romanische Kunst auf das Mannigfaltigste, nicht bloss nach den zeitlichen Momenten ihrer Erscheinung, sondern zugleich nach den nationalen Unterschieden; sie ist im eigentlichen Sinne die Kunst der occidentalischen Nationalitäten. Und wenn zuletzt wiederum eine tiefere Uebereinstimmung eintritt, so beruht diese einfach darin, dass, auch bei dem Festhalten des national Verschiedenen, der klassische Gehalt der ursprünglich gegebenen Grundlage in erneuter Läuterung sich geltend macht.

Die Kunst des gothischen Styles ist ein Bruch mit der Tradition. Sie bildet sich freilich aus dem Romanismus in dessen späterer Erscheinung heraus; ihr Ursprung ist an besondre volksthümliche Verhältnisse geknüpft, und sie trägt diesen ihre Rechnung; aber sie verfolgt von vornherein wesentlich neue Zwecke und Ziele. Es ist jenes Universelle des mittelalterlichen Geistes, was sie vorzugsweise zum Ausdrucke zu bringen strebt. Ihr genügen die allgemeinen Grundzüge, innerhalb deren dem Verschiedenartigen eine selbständige Entfaltung vergönnt war, nicht mehr; sie will das Ganze bis in seine letzten Einzelheiten hinab mit einem gleichartigen Gesetze durchdringen. Sie ist das Bild der gemeinsamen geistigen Macht, welche die Völker des Mittelalters beherrscht; sie zwingt die volksthümlichen Kräfte, an der Erfüllung ihrer Aufgabe dienend mitzuarbeiten. Sie verfolgt ein entschieden ideelles Princip; und wenn sie wiederum, im zeitlichen Fortschritt und in ihrer Erscheinung bei den verschiedenen Nationen, mannigfache Unterschiede zu Tage treten lässt, so sind diese doch keineswegs ursprüngliche, sondern, umgekehrt als wie beim Romanismus, Wandlungen, Abarten, Nachklänge des in seiner Wesenheit unbedingten Princips.

In beiden Hauptstufen der mittelalterlichen Kunst, in der romanischen wie in der gothischen Stylform, ist das Generelle überwiegend: in jener die volksthümliche, in dieser die allgemein geistige Tendenz. Der Schwerpunkt beider — d. h. der gesammten Kunst des Mittelalters — liegt daher in der Architektur, als der Kunst der generellen Form. Die romanische wie die gothische Architektur entwickelt sich zur Würde, zur einheitlichen Kraft, zum gegliederten Organismus, zur schmuckreichen Anmuth; und wie ihre Schöpfungen zum vollen Ausdruck des Volkslebens und des allgemeinen Geisteslebens ihrer Zeit werden, so umfassen sie zugleich alle Fülle bildlicher Darstellung, er-

steht für die letztere mit und neben ihnen mannigfach Neues an Technik und Wirkung. Aber alle Einzeldarstellung, Alles, was die Künste der Bildnerei und Malerei und ihre Nebengattungen auf beiden Kunststufen hervorbringen, bleibt unter der Herrschaft jener allgemeinen Principien, bleibt mehr oder weniger von den architektonischen Stylgesetzen abhängig, hat, wie hochbedeutend es im einzelnen Fall sein möge, doch eine naiv freie Entfaltung nicht zur Folge. Allerdings erscheinen am Schlusse der romanischen Entwickelung bildnerische Werke, die den völligen Gewinn einer freien und edlen Entfaltung individueller Gestalt anzukündigen scheinen; aber diese wird sofort, falls sie wirklich im Vermögen der Zeit gelegen haben sollte, durch das mit erneuter Schärfe eintretende Stylgesetz der Gothik vernichtet. Allerdings hat die Schlussperiode des gothischen Styles zahlreiche Darstellungen, welche der individuellen Besonderheit körperlicher Erscheinung, dem beredtesten Ausdrucke des Gemüths- und Gefühlslebens zugewandt sind; aber auch sie erreichen das Gepräge eines selbständig freien Daseins nicht oder nur dann, wenn sich gleichzeitig aus andern Umständen die schon eingetretene Lösung des allgemeinen Stylgesetzes kund giebt. Das abhängige Verhältniss der Bildnerei und Malerei von der Architektur in der mittelalterlichen Epoche, der Künste des individuellen Gedankens von der des generellen, führt zu wunderwürdigen Erfolgen für die grosse Totalität der künstlerischen Conception: — die Durchdringung des individuellen Lebens, und somit auch seine Verklärung in selbständiger Idealität, bleibt der mittelalterlichen Kunst versagt. Mit diesem Mangel hängt es naturgemäss zusammen, dass auch die mittelalterliche Architektur an sich, etwa einzelne Erscheinungen der spätromanischen Epoche ausgenommen, nur ein geringeres Bedürfniss zu einer eigentlich plastischen Fülle in der Bildung ihrer Einzeltheile verräth.

Wie schon angedeutet, gehört der Inhalt, die gegenständliche Aufgabe der mittelalterlichen Kunst in überwiegendem Maasse der kirchlichen Seite des Lebens an, sowohl auf der naiv volksthümlichen Stufe des romanischen, als auf der bewusst ideellen des gothischen Styles. Die Lebensanschauung in diesen Epochen ist überall eine beschränkte, in enge Grenzen eingeschlossene; ihre Ergänzung, ihre Erfüllung und Befriedigung findet sie in den von der Kirche gegebenen Verheissungen, in den Institutionen, welche dieser Verheissungen pflegen. Ihrer theilhaft zu werden, den Gewinn davon zu tragen, welchen das Leben selbst nicht bietet, werden daher kindlich gläubigen Sinnes alle Mittel und Kräfte aufgewandt; tausend und aber tausend Stiftungen entstehen, welche solcher Pflege Grund und Boden, welche der Verheissung und ihrem Segen einen monumentalen Ausdruck geben. An den kirchlichen und klösterlichen Monumenten, an dem, was in dekorativer und bildnerischer Kunst zu

ihrer Ausstattung beschafft wird, prägen die Kunstformen beider Style sich aus; von dort erst werden sie auf die anderweitigen Zwecke des Lebens, soweit diese eine künstlerische Behandlung verlangen, übergetragen. Das ausserkirchliche Schaffen der mittelalterlichen Kunst ist gering und findet vornehmlich erst in den Spätperioden beider Style, in der beiderseits sich lösenden Einseitigkeit, der beiderseits anhebenden freieren Entfaltung, eine umfassendere Bethätigung.

Literatur.

Aus der grossen Fülle des Materials sind als Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung die folgenden hervorzuheben.

In generellen Beziehungen: D'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsche Ausgabe dieses Werkes: Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei etc., hsgb. von F. v. Quast.) — Du Sommerard, les arts au moyen âge. — v. Wiebeking, bürgerliche Baukunde. — Kallenbach und Schmitt, christliche Kirchenbaukunst. — Grueber, christl. mittelalterliche Baukunst. — Gailhabaud, monumens anciens et modernes; l'architecture du Ve au XVIe siècle et les arts qui en dépendent. (Beide Werke in deutscher Ausgabe: Denkmäler der Baukunst, hsgb. v. Lohde; die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste.) — Verdier, architecture civile et domestique au moyen âge. — Chapuy, moy. âge monumental; moy. âge pittoresque. — Fergusson, handbook of architecture (II). — Hope, an hist. essay on architecture. — Heider, v. Eitelberger und Hieser, mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates. — H. G. Knight, über die Entwickelung der Architektur vom 10. bis 14. Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien, hsgb. von Lepsius. — v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters. — De Bastard, peintures et ornements des manuscrits. — Dibdin, bibliographical decameron; bibliographical etc. tour in France and Germany. — Cicognara, storia della scultura dal suo risorgimento ecc. — Éméric-David, histoire de la peinture au moy. âge. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter.

Für Deutschland: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. — Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. — Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei; Geschichte der deutschen Kunst. — Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. — Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, fortgesetzt von Gladbach. — Lange, Original-Ansichten der Städte von Deutschland. — Chapuy, Allemagne monumentale. — F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde. — Frhr. v. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erl. Hauses Hohenzollern. — Alterth. und Kunstdenkmale des bayrischen Herrscherhauses. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. — Boisserée, Denkmale der Bauk. vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Niederrhein. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheingegenden. — Lange, malerische Ansichten der merkwürdigsten Kathedralen etc. am Rhein etc. — Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. — Kugler, Rheinreise (in den kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II, S. 70 ff.) — Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters zu Gelnhausen. — Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst. — Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westfalen. — Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein.

— Golbéry u. Schweighäuser, antiquités de l'Alsace. — Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich. — Heideloff und Müller, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. — Thrän, Denkmale altdeutscher Baukunst etc. in Schwaben. — Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter. — Wolff und Mayer, Nürnberg's Gedenkbuch. — v. Rettberg, Nürnberg's Kunstleben. — Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. — Die mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens, hsgb. von dem Architecten-Verein für das Königreich Hannover. — Mitthoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. — Ranke und Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Kleine Schriften, I, S. 540 ff.). — Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweig's. — Büsching, Reise durch einige Münster des nördl. Deutschlands. — Schlösser und Tischbein, Denkmale altdeutscher Baukunst in Lübeck. — Strack und Meyerheim, architektonische Denkmale der Altmark Brandenburg. — Kugler, Pommersche Kunstgeschichte (Kl. Schriften, I, S. 652 ff.) — Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. — Sighart, die mittelalterl. Kunst in der Erzdiöcese München-Freising. — Ernst und Oescher, Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. — Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde. — Schmitt, Abbildungen der Baualterthümer in Böhmen. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen (darunter besonders die scharfsinnigen Kritiken zur deutschen Baugeschichte von F. v. Quast) in den Kunstblättern, im Organ für christl. Kunst, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, in den Mittheilungen und im Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, in den Zeitschriften für Bauwesen, den Zeitschriften der historischen Vereine u. s. w.

Für die Niederlande: Schayes, histoire de l'architecture en Belgique. — Baron, la Belgie monumentale. — Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique. — Burckhardt, die Kunstwerke der belgischen Städte. — Eijk tot Zuylichem, kort overzigt van den bouwtrant der middeleuwsche kerken in Nederland (in den Berigten van het Historisch Gezelschap te Utrecht). — Schnaase, niederländische Briefe.

Für Frankreich: Taylor, Nodier et de Cailleux, voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, (höchst umfangreiches Prachtwerk, bis jetzt die Normandie, Bretagne, Picardie, Champagne, Franche Comté, Auvergne, Languedoc, Dauphiné enthaltend). — De Laborde, les monuments de la France. — Archives de la commission des monuments historiques. — Chapuy, cathédrales françaises; souvenirs d'un voyage dans le midi de la France. — Winkles, french cathedrals. — Willemin, monumens français inédits. — Lenoir, monuments des arts lib. de la France. — Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle. — De Caumont, cours d'antiquités monumentales (IV); histoire sommaire de l'architecture rel., civ. et mil. au moy. âge; Abécédaire ou rudiment d'archéologie. — Peyré, manuel d'architecture rel. au moy. âge. — Ramée, manuel de l'histoire générale de l'architecture (II). — Mérimée, notes d'un voyage dans le midi de la France; en Auvergne; dans l'ouest de la France. — Renouvier, monumens de Bas-Languedoc. — Barrère, histoire rel. et monumentale du diocèse d'Agen. — Mallay, essay sur les églises romanes et romano-byzantines du Dép. du Puy-de-Dôme. — Allier, l'ancien Bourbonnais. — De Verneilh, l'architecture byzantine en France. — Blavignac, hist. de l'arch. sacrée du IV[e] au X[e] siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. — Delamonnaye, essai sur l'hist. de l'arch. religieuse en Bretagne. — Potel, la Bretagne. — Cotman, architectural antiquities of Normandy. — Pugin and le Keux, specimens of the arch. antiquities of Normandy. — De Guilhermy, itinéraire archéologique de Paris. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. — Zahlreiche Abhandlungen und Abbildungen im Bulletin monumental, in den Annales archéologiques, der Revue archéologique, der Revue générale de l'architecture, der Encyclopédie d'architecture, der (englischen) Archaeologia u. a. Zeitschriften.

Für die britischen Lande: Britton, the architectural antiquities of

Great Britain; cathedral antiquities. — Winkles, arch. and pict. illustrations of the cathedral churches of England and Wales. — Preston Neale and le Keux, views of the most interest. collegiate and parochial churches in Gr. Britain. — Eyton, antiquities of Shropshire. — Suckling, the hist. and antiquities of Suffolk. — Bloxam, the principles of gothic architecture. (Deutsche Ausgabe: die mittelalterl. Kirchenbaukunst in England, hsgb. von Henssimann.) — Glossary of terms used in goth. arch. (III). — Rickman, an attempt to discriminate the styles of arch. in England. — Petrie, the ecclesiastical architecture of Ireland, anterior to the Anglo-Norman invasion. — Wakeman, Archaeologia Hibernica. — Wilkinson, ancient architecture etc. of Ireland. — Wilson, the archaeology etc. of Scotland. — Billings, the baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England; treasures of art in Great Britain. — Flaxman, lectures on sculpture. — Abhandlungen und Abbildungen (besonders gediegene kunsthistorisch kritische Arbeiten von Willis) in Vereinsschriften und andern Zeitschriften.

Für die skandinavischen Lande: Gaimard, voyages en Scandinavie etc. — Nicolaysen, Mindesmerker af middelalderens kunst i Norge; Arkaeologisk-historisk fortegnelse over Norges levninger af kunst og haandverk fra middelalderen. — v. Minutoli, der Dom zu Drontheim und die mittelalterlich christl. Baukunst der scandinavischen Normannen. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühsten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. — Suecia antiqua et hodierna. — Sjöborg, Samlingar för Nordens fornälskare. — Brunius, Skanes konsthistoria för medeltiden. — Mandelgren, monuments scandinaviques au moy. âge. — Jahresbericht der Gesellschaft für nordische Alterthumskunde, 1840.

Für Italien: H. G. Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. — Chapuy, Italie monumentale et pittoresque. — Le fabbriche più cospicue di Venezia. — Selvatico, sulla architettura e sulla scultura in Venezia. — Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. — Osten, die Baudenkmale in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. — Street, brick and marble in the middle ages. — Runge, Beiträge zur Backstein-Architektur Italiens. — Runge und Rosengarten, architektonische Mittheilungen über Italien. — Grandjean de Montigny, architecture toscane. — Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. — H. W. Schulz, Denkmäler in Unteritalien; (die Herausgabe dieses lang erwarteten Werkes, durch F. v. Quast, steht gegenwärtig bevor). — D. de Luynes, recherches sur les monuments etc. des Normands etc. dans l'Italie méridionale. — D. di Serradifalco, del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. — H. G. Knight, saracenic and norman remains in Sicily. — Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile. — Mérimée, notes d'un voyage en Corse. — Cordero, dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda. — F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat. — Burckhardt, der Cicerone. — Vasari, Leben der ausgez. Maler, Bildhauer und Baumeister, hsgb. von Schorn. — v. Rumohr, Italienische Forschungen. — Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. — Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. — Rosini, storia della pittura italiana esposta coi monumenti. — Ramboux, Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien. U. a. m.

Für Spanien und Portugal: Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes de arquitectura empl. en España. (Deutsche Ausgabe: Geschichte der Baukunst in Spanien.) — Ponz, viage de España. — De Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. — Villa-Amil, España artistica. — Roberts, picturesque sketches in Spain. — Waring, architectural etc. studies in Burgos. — Vivian, scenery of Portugal and Spain. — Laurens, souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque. — Passavant, die christliche Kunst in Spanien. — Raczynski, les arts en Portugal.

Rottiers, description des monuments de Rhodes.

Andre Werke werden im Folgenden unter dem Text angeführt werden. Vergl. ausserdem die Einzelnachweise in meiner Geschichte der Baukunst und in meiner Geschichte der Malerei.

A. DIE KUNST DES ROMANISCHEN STYLES.

Vorbemerkung.

Die Kunst des romanischen Styles fällt in die Epoche des Kaiserthums als weltbewegender Macht, vom Eintritt des sächsischen Herrschergeschlechts bis zum Ausgange des hohenstauffischen. Ruhevolle Majestät, festes Maass, gedankenhafte Entwickelung bilden, im Erstrebten wie im Erreichten, die Grundzüge dieses Styles, während die Phantasie zum Theil gebunden erscheint, zum Theil ihre Schätze verschwenderisch ausbreitet, und unter ihrem Geleit jene Fülle nationaler Unterschiede Gestalt gewinnt. Eine Reihe von Entwickelungsstufen, in Wechselwirkung mit den allgemein geschichtlichen Verhältnissen, führt den Styl von seinen ersten Anfängen, die im zehnten Jahrhundert aus der älteren Tradition hervorgehen, bis zu seiner glanzvollsten Entwickelung und zu den Momenten der Entartung, welche sich ergeben mussten, als ein andres weltgeschichtliches Bedürfniss eine andre Kunstform nöthig gemacht hatte. Sein Ende ist je nach den verschiedenen Nationen verschieden; in Nordfrankreich, wo der abweichenden Richtung zuerst die Bahn bereitet ward, fängt er schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu erlöschen an; in andern Landen dauert er, zum Theil noch in sehr bedeutender Bewährung, bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinab, in einzelnen Fällen selbst noch über dessen Grenzen hinaus.

Erste Periode.

Das zehnte Jahrhundert, soweit wir aus wenigen vereinzelten Nachrichten und aus einer nicht erheblichen Anzahl erhaltener Reste eine Anschauung gewinnen können, erscheint als die Vorstufe des romanischen Styles. Es sind noch die älteren Formen,

mehr oder weniger roh nachgebildet, zum Theil auf ihre ursprünglichen Elemente zurückgeführt, aber mit erneuter Frische des Sinnes aufgefasst, in neuen Combinationen verwandt; es ist noch der überlieferte Gehalt, aber in manchen Fällen schon mit den Anzeichen einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes wiedergegeben. Das hervorstechend Bedeutende dieser Epoche gehört Deutschland an, das sich durch die grossen Regenten des sächsischen Kaiserhauses, durch ihre Stiftungen, durch die Nacheiferung, welche diese fanden, eines lebhaften geistigen Aufschwunges erfreute. Die künstlerische Thätigkeit der übrigen Nationen ist von geringerem Belang und besteht, auch wo sie auf nähere Beachtung Anspruch hat, in mehr einseitigem Nachklange der älteren Richtungen.

Architektur.

Bei der Architektur dieser Epoche kommt es zunächst in Betracht, dass die baulichen Werke, auch solche von namhafter Bedeutung, vielfach aus Holz aufgeführt wurden. Im Norden, besonders in Deutschland, war dies häufig der Fall. Es hat sich Nichts von derartigen Bauten erhalten; doch ist mit allem Grunde vorauszusetzen, dass die Form und das technische Bedingniss in Wechselbeziehung standen, dass man es nicht unterlassen habe, geschnitzte Zierden, farbige Zuthat, metallische Ausstattung (wofür manche Andeutungen vorliegen), anzubringen, und dass die andauernde Uebung in solcher Bauweise auch anderweit auf die Kunst des Nordens einen nachwirkenden Einfluss ausgeübt habe. — Nicht selten jedoch wird von den Schriftstellern der Zeit auch des monumentalen Steinbaues gedacht, und aus der Art ihres Vortrages erhellt, dass man, wo Umstände und Mittel es gestatteten, einem derartigen Betriebe mit Eifer nachging.

Das Erhaltene giebt nicht Gelegenheit zur Anschauung eines umfassenderen Ganzen; es sind fast durchweg nur Bruchstücke kirchlicher Gebäude oder solche, die in späterer Zeit wiederholten Aenderungen unterlegen haben. Indess sind auch in diesen Stücken die Elemente der baulichen Richtung der Zeit, wie sie im Steinbau zur Geltung kam, enthalten. Die Grundform ist die der alten Basilika, zuweilen, wo ein Bedürfniss gesonderter Räume für eine weibliche Zuhörerschaft vorhanden war, (in den Kirchen von Frauenklöstern,) mit Emporen über den Seitenschiffen nach ursprünglich orientalischer Art. An die Stelle der Säulen in den Schiffarkaden treten häufig einfache Pfeiler. Die beginnende Neigung zu mysteriösen Culten zeigt sich in der Anlage dunkler, gewölbter Unterkirchen (Krypten). In wenigen seltenen Fällen, zumal bei einer Art byzantinisirenden Systems,

werden auch bei Theilen des Oberbaues gewölbte Decken angewandt. Die westliche Façade wird, bei den Kirchen des Nordens, durch ansehnliche thurmartige oder mit Thürmen versehene Vorbauten ausgezeichnet. In der Detailbehandlung erscheinen einzelne Formen primitiven Gefüges, eine neue Richtung des Formensinnes anzeigend.

Deutschland.

In Deutschland sind, als vorzüglich charakteristische Reste, die ältesten Theile der Münsterkirche zu Essen [1] am Niederrhein voranzustellen. Sie rühren von einem sehr ansehnlichen Bau her, voraussetzlich von einer Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, der um die Mitte des zehnten Jahrhunderts nach dem Brande eines älteren Gebäudes ausgeführt war. Erhalten ist hievon, ausser andern geringeren Einzelstücken, der



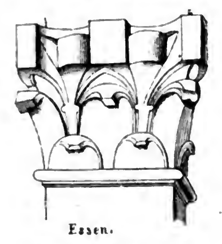
Münsterkirche zu Essen. Thurm über dem Westbau, mit moderner Bedachung. (Nach v. Quast.)

westliche chorartige Abschluss, mit Umgang, Empore und kleinen Oberkammern (diese mit ionischen Säulchen), in seiner innern Disposition und Behandlung das in dem karolingischen Münster

[1] v. Quast. in der Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst, I. S. 1.

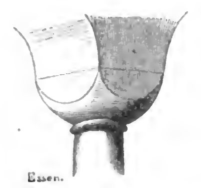
von Aachen befolgte System frei nachahmend, mit einem Thurm überbaut, der, ebenfalls dem Aachener Münster ähnlich, mit einer antikisirenden Pilaster-Architektur geschmückt ist, zugleich aber mit Arkadenfenstern, deren Säulchen schon eigene Formen

Von der Münsterkirche zu Essen. (Nach v. Quast.)



Essen.

Pilasterkapitäl im Innern.



Essen.

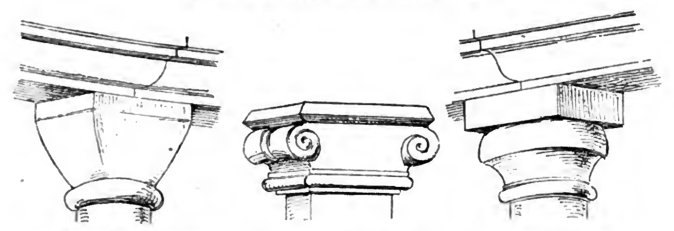
Würfelkapitäl in einer der Fensterarkaden des Thurms.

haben: Kapitäle von schlichtester Kelchform und würfelartig zugeschnittene. Der Emporenbau des Innern war durch den Zweck des Werkes, als Kirche eines Frauenklosters, veranlasst; das Vorhandene lässt in der ursprünglichen Anlage auf ein mit Anstrengung und Aufwand durchgearbeitetes System schliessen.

Jünger ist der westliche Vorbau der Kirche St. Pantaleon zu Köln, eine Thurmhalle mit zweigeschossigen Seitenräumen, im Innern mit einigen Pfeilerarkaden, im Aeussern mit Pilastern, die ein (roh byzantinisirendes) trapezförmiges, auch ebenfalls schon ein würfelartiges Kapitäl tragen, und mit Friesen, welche aus kleinen Rundbögen zusammengesetzt sind; das Ganze durch rothen und weissen Sandstein, Tuf und Ziegel von verschiedenfarbiger Wirkung. Die Kirche, zu welcher dieses Baustück gehörte, war 980 geweiht; die Behandlung der Einzeltheile, die bereits lebhafte Anklänge an das im elften Jahrhundert Uebliche hat, lässt vermuthen, dass der Vorbau erst nach der Weihung zur Ausführung gekommen war.

Einiges Andre ist in Sachsen, dem Stammlande des Kaiserhauses, anzuführen. Hochalterthümlich erscheint hier die Krypta der St. Wipertikirche bei Quedlinburg, ein kleiner dreischiffiger Raum mit Tonnenwölbungen, die letztern von horizontalen Steinbalken ausgehend, welche von einfachen Pfeilern und von Säulen getragen werden, deren Kapitäle theils eine ähnlich schlichte Kelchform wie einzelne der Fenstersäulchen zu Essen, theils eine rohe Trapezform, auch eine antikisirend ionische, haben. Die Krypta scheint noch der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts,

Kapitäle in der Krypta der Wipertikirche. (F. K.)



Von den Säulen der Altarnische. — Von dem kleinen Pfeiler der Altarnische. — Von den Schiffsäulen.

dem Anfange der Regierung König Heinrichs I. anzugehören. — Magdeburg, von Otto I. im Jahr 962 zum Sitze eines Erzbisthums erhoben, empfing durch diesen Fürsten Architekturen von Bedeutung, namentlich eine Kathedrale, zu deren Bau kostbare Stoffe und Reliquien aus Italien herübergeführt wurden. Eins der dortigen Gebäude aus dieser Epoche wird mit dem Namen der „Rotunde“ bezeichnet. Erhalten ist hievon nichts als, wie es scheint, eine Anzahl von Säulenschaften aus Granit und Marmor, die in den jüngern Bauten des dortigen Doms und der Krypta der Kirche U. L. Frauen verwandt sind.

Eine ansehnliche bauliche Anlage jener Gegend war das zu Gernrode im Jahr 961 gegründete Frauenkloster, eine Familienstiftung des mächtigen Markgrafen Gero. Die vorhandene Stiftskirche, mehrfach umgewandelt, scheint in ihrem Kerne das in Folge der Stiftung ausgeführte Gebäude zu sein: eine Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen, im innern System des Schiffbaues von einer Anlage, die ein Vorbild des jüngeren sächsischen Basilikenbaues ausmacht: Pfeiler, mit kräftigen, stark verjüngten Säulen wechselnd, die letzteren mit Blattkapitälen von einer spielend byzantinisirenden Behandlung, die Arkadenbögen über den Säulen in eigner Weise ansetzend, mit giebelartigen Ausschnitten, welche noch wie eine Reminiscenz von Motiven der ka-



Säulenkapitäl aus der Kirche zu Gernrode. (Nach Puttrich.)

rolingischen Epoche gemahnen. Im Aeussern der Westseite (zu den Seiten einer später hinzugefügten westlichen Absis) zwei Rundthürme, mit Pilastern geschmückt, die an dem einen Thurm durch kleine Rundbögen, an dem andern, ebenfalls in karolingischer Art und an Motive des Holzbaues erinnernd, durch Sparrengiebel verbunden sind.



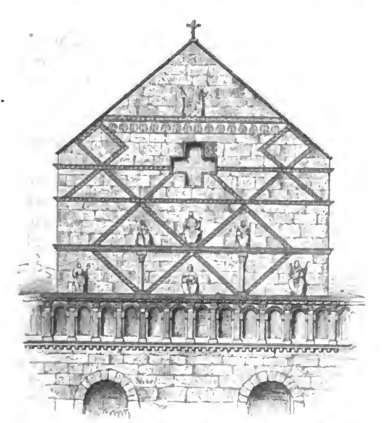
Vom Westbau der Stiftskirche zu Gernrode. (Nach Puttrich.)

Ob der Untertheil des Westbaues der Klosterkirche zu Corvey, im Inneren mit antikisirenden Säulen und antikisirendem Gebälkaufsatz, dieser oder noch früherer Zeit (als Rest eines im Jahr 885 geweihten Gebäudes), oder ob er vielleicht jüngerer Erneuung angehört, der solche Wiederaufnahme antikisirender Formen ebenfalls entsprechen könnte, muss dahingestellt bleiben. — Dagegen ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass der Kern des Domes zu Mainz, eines vielfach umgewandelten Gebäudes, in der That noch aus dem Schlusse dieser Periode herrührt. Er war durch Erzbischof Willigis, den gewaltigen Kanzler des Reiches unter Otto II., als stattlicher Steinbau von 978 bis 1009 errichtet worden; ein unmittelbar darauf erfolgter Brand kann ebenso, wie es bei zahlreichen späteren Bränden der Fall war, jenen Kern unzerstört gelassen haben. Hiezu gehören die inneren Schiffarkaden, welche die ursprüngliche Anlage einer im Gesammtsystem schlichten, doch überaus machtvollen Pfeilerbasi-

lika bekunden (mit über den Arkaden aufsteigenden Blendnischen), sowie die in derben Pilastergeschossen aufgeführten Rundthürme der Ostseite. Auch sind die in Erz gegossenen Thürflügel, welche Willigis, wie es scheint: für das Hauptportal des Domes, fertigen liess, noch vorhanden, schlicht und ohne weiteren Schmuck als einem Paar Löwenköpfe mit Ringen. Eine Inschrift, welche Willigis als den Veranlasser und einen gewissen Beringer als den Meister des Werkes nennt, deutet darauf hin, dass dies die ersten Erzthüren seien, welche nach denen Karl's des Grossen (am Münster von Aachen, I, S. 274), gegossen wurden. Sie befinden sich gegenwärtig (nachdem sie längere Zeit in ein Portal der nicht mehr vorhandenen Liebfrauenkirche zu Mainz eingefügt waren), an einem, dem zwölften Jahrhundert angehörigen Portale auf der Nordseite des Doms und tragen zugleich eine zweite jüngere Inschrift, eine gewichtige und umfassende Urkunde vom Jahr 1135. [1]

Frankreich.

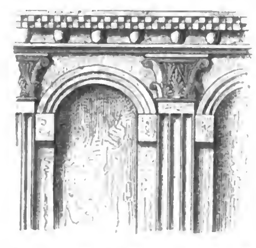
In Frankreich sind einige wenige Reste vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts, denen es jedoch nicht an eigenthümlichem Interesse fehlt, namhaft zu machen. Zunächst die Theile der



Von der alten Façade der Kirche St. Front zu Périgueux (Nach de Verneilh.)

[1] F. H. Müller, Beiträge, I, S. 8, T. 3.

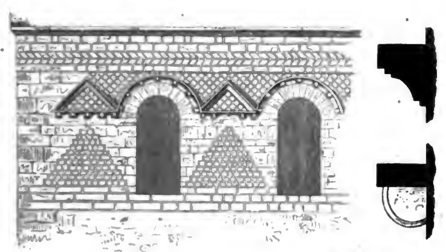
Kirche St. Front zu Périgueux[1] in der Dordogne, die von einem um 984 begonnenen und allerdings erst spät, 1047, geweihten Bau herrührten und einem Neubau, welcher nach einem höchst verderblichen Brande vom Jahr 1120 stattfand, einverleibt wurden. Jene Theile selbst waren verschiedenartig; das Schiff, zum Vorbau der spätern Kirche umgewandelt und mehrfach verändert, soll gewissen Kennzeichen zufolge die Disposition einer Pfeilerbasilika gehabt haben, mit der merkwürdigen und eigenthümlichen Anordnung querliegender und schräg abfallender Tonnengewölbe über den Seitenschiffen. Die Façade, in neuerer Zeit abgerissen, doch aus erhaltenen Aufnahmen bekannt, war durch eine schmuckreiche Dekoration ausgezeichnet: der schlichte Unterbau durch eine zierliche Pilastergallerie von spielend antikisirender Behandlung, mit Nischen zwischen den Pilastern, gekrönt; der Oberbau mit bunten Horizontalgesimsen und mit anderen Gesimsen, welche sich in schrägen Linien rautenförmig durchschnitten, und dazwischen mit bildnerischen Figuren geschmückt; das Ganze noch in einer Nachwirkung jenes barock phantastischen Geschmackes, der sich an französischen Gebäuden der karolingischen Epoche, wie an St. Jean zu Poitiers (I, S. 276), gezeigt hatte, und von diesen etwa nur durch eine Austheilung der Linien von mehr rhythmischer Strenge unterschieden. — Aehnlichen, noch etwas strenger durchgebildeten Geschmack zeigt die Ausstattung der Kirche von St. Généroux im Poitou (Dep. Deux-Sèvres), mit Consolengesimsen, die sich um die Fensterbögen herumziehen, einem entsprechenden Giebelschmuck zwischen den letzteren und rautenförmigen und andern Mustern an den oberen Wandflächen, während das Innere zumeist jüngerer mittelalterlicher Zeit angehört.



Von der Gallerie der alten Façade von St. Front zu Périgueux. (Nach de Verneilh.)

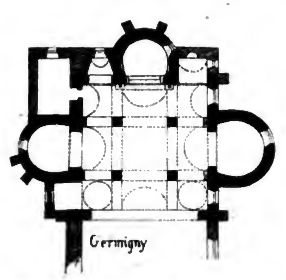
Als sehr schlichte Pfeilerbasilika ist sodann der Rest der alten Kathedrale von Beauvais, der den Namen „Basse-Oeuvre“ führt und in dem vorletzten Decennium des zehnten Jahrhunderts erbaut wurde, zu nennen; — als ein Bau von byzantinisirender Disposition die kleine Kirche von Germigny-des-Prés[2] im Gebiete von Orléans. Diese bildet einen Kreuzbau

[1] Das Werk von de Verneilh, l'arch. byzantine en France, behandelt besonders die Kirche St. Front. Ueber meine abweichende historische Auffassung s. meine Geschichte der Baukunst. — [2] Mérimée, in der Revue gén. de l'arch., VIII, p. 113. Annales archéol., II, p. 229.



Kirche von St. Généroux. Ausstattung des Aeusseren. Profil des Giebelgesimses und Profil des Bogengesimses. (Nach Gailhabaud.)

über quadratischer Grundfläche, mit drei im Halbrund vortretenden Absiden und mit einem Thurm über der mittleren Vierung, die einzelnen Räume verschiedenartig gewölbt, der Thurm ungewölbt, an seinen Seiten unterwärts mit kleinen Säulenarkaden, oberwärts mit stuckverzierten Fenstern durchbrochen. Das Gebäude stand, schon in der alten Anlage, mit einem (gegenwärtig jüngeren) Langbau in Verbindung. Eine an dieser Stelle im neunten Jahrhundert erbaute Kirche war im zehnten durch Brand vernichtet worden; doch ist von jener die mit einem (neuerlich hergestellten) Mosaik geschmückte Hauptabsis erhalten. Der vorhandene Bau, dessen Details dem Charakter der vorerwähnten Monumente entsprechen, wird im Uebrigen um den Schluss des zehnten Jahrhunderts ausgeführt sein.

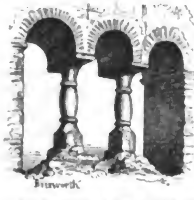


Grundriss des alten Theils der Kirche von Germigny-des-Prés. (Nach der Revue gén. de l'architecture.)

Als ein höchst glanzvoller Bau derselben Epoche wird von den Zeitgenossen die Kirche St. Benigne zu Dijon gepriesen. Sie war mit einer übergrossen Menge von Marmorsäulen, die zum Theil aus Italien herübergeführt waren, ausgestattet. Im dreizehnten Jahrhundert trat ein Neubau an ihre Stelle. Ein Rundbau, der sich dem Chore anschloss und der erst in neuerer Zeit abgerissen ist, war, den erhaltenen Rissen zufolge, erheblich jünger.

England.

In England wird einiger Bauausführungen des zehnten Jahrhunderts gedacht, die sich durch charakteristische Eigenheiten auszeichneten. Die Abteikirche von Ramsey, aus der Zeit von 968—74, hatte zwei Thürme an der Westseite und einen dritten, höheren, auf vier Säulen und Bögen des inneren Baues ruhend, über der Mitte. Die Kirche von Winchester, in der späteren Zeit des Jahrhunderts erbaut, hatte eine vielräumige Kryptenanlage, deren mysteriöse Erscheinung das Staunen der Zeitgenossen hervorrief. — Erhalten ist nur Geringes. Namentlich die alte Kirche von Brixworth in Northamptonshire, die dem Schlusse des Jahrhunderts angehören wird, in der Anlage einer schlichten Pfeilerbasilika, mit viereckigem Thurme auf der Westseite, bemerkenswerth durch ein kleines Arkaden-Fenster zwischen Schiff und Thurm, dessen Säulchen, in eigen roher Schnitzform, wie sie mehrfach in den älteren romanischen Architekturen Englands wiederkehrt, auf eine Nachahmung von Motiven des Holzbaues deutet. — Aehnlich, aber noch einfacher, die Ruine der Kirche in der alten Burg zu Dover und Theile der Kirchen von Britford bei Salisbury und von St. Martin zu Canterbury.

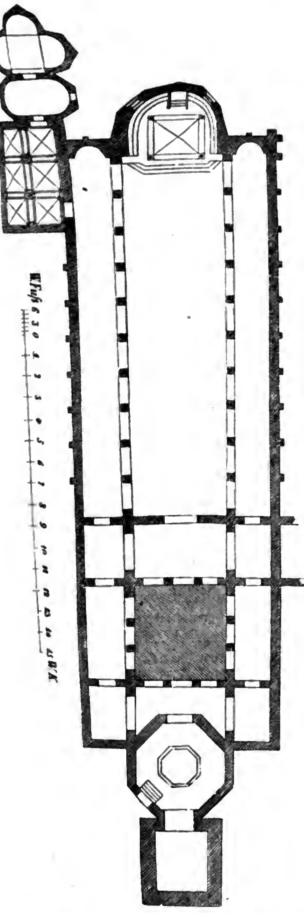


Arkadenfenster in der Kirche zu Brixworth. (Nach Britton.)

Italien.

In Italien zeigt sich ein Neubeginn baulicher Thätigkeit in den Küstendistricten des Golfs von Venedig, wo der aufblühende venetianische Staat reges Leben hervorrief. Ein Hauptbau dieser Zeit scheint der Dom von Parenzo an der istrischen Küste zu sein, der, nach der Verwüstung eines älteren Baues aus dem sechsten Jahrhundert,[1] um 961 erneuert ward. Der Dom selbst befolgt allerdings lediglich nur das Muster altchristlicher Basiliken, auch mit der Verwendung älterer Säulen, welche aus dem älteren Gebäude beibehalten sein mögen; doch sind im Einzelnen charakteristische Eigenthümlichkeiten anzumerken, namentlich die Anlage eines kleinen Arkadenhofes, durch welchen der Dom mit einem gegenüberliegenden achteckigen Baptisterium in ansprechender Weise verbunden wird, und die reiche musivische Dekoration im Innern der Absis (unter den Fenstern), die

[1] Als solcher ist der Dom in Thl. I. S. 265 aufgeführt.



Grundriss des Domes von Parenzo. (Aus den mittelalterl. Denkmalen des österr. Kaiserstaates.)

mit byzantinisirenden Mustern Einzelmotive von mehr nordisch occidentalischer Art verbindet. — Der Dom von Torcello, einer der Nachbarinseln Venedigs, zu Anfang des elften Jahrhunderts (1008) erneut, ist ebenfalls eine Basilika nach altchristlicher Art. Dieser, wie der vorige, ist zugleich dadurch von Bedeutung, dass in ihm die alte Anlage der halbrunden Priesterbänke in der Tribuna sammt dem erhöhten Bischofstuhle erhalten ist. — Auch eine Erneuung der Kirche S. Marco zu Venedig fand in dieser Epoche, nach 976 statt, vielleicht gleichfalls in Basilikenform. Das vorhandene Gebäude dieses Namens datirt aus späterer Zeit des folgenden Jahrhunderts. — Verschiedene Baptisterien, die sich anderweit in jener Gegend vorfinden, scheinen theils früheren, theils und vornehmlich späteren Epochen anzugehören.

Rom besitzt in der sogenannten Casa di Pilato, dem festen Hause des Nicolaus, Sohnes des im Jahr 998 verstorbenen Crescentius, einen Baurest von phantastisch barbarischer Pracht, aus Ziegeln und in sinnreicher Benutzung der Eigenthümlichkeiten des Materials errichtet, zugleich mit unbekümmerter Verwendung einer überaus grossen Fülle glänzender Dekorativstücke antiker Architektur, ohne ein selbständiges künst-

lerisches System, aber durch seine kühne Seltsamkeit nicht ohne Wirkung.



Von der Casa di Pilato zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Bildende Kunst.

Nach schriftlichen Berichten.

Von der Prachtausstattung der kirchlichen Gebäude dieser Epoche, namentlich der deutschen, liegt mannigfache Kunde vor. Sie zeigt im Allgemeinen dieselbe Sinnesrichtung, dieselbe Neigung zur Verherrlichung des Heiligsten durch kostbare und glänzende Stoffe, die schon in der altchristlichen Kunst, und namentlich in deren späteren Epochen, so entscheidend hervorgetreten war. Metallischer Schmuck, aus Erz, Kupfer, Silber, Gold, mit darin ausgearbeitetem Bildwerk, mit der Einfügung zahlreichen Edelgesteines, war vorzugsweise beliebt. Namentlich die Umgebung des Altares ward auf solche Weise ausgestattet. Der Altar selbst empfing häufig eine höchst werthvolle Bekleidung der Art, durch vorgelegte Schmuck- und Bildtafeln; die heiligen Geräthe wurden mit nicht minder verschwenderischem Luxus gearbeitet Andrer plastischer Arbeiten als in Metall wird selten gedacht; gelegentlich wird die Ausführung von solchen in einer Stuckmasse angeführt; doch kommen kleine Arbeiten in Elfenbein mehrfach vor. Dagegen war an farbiger Dekoration kein Mangel: Wandgemälde werden häufig erwähnt.

Auf die Zierde der Bücher, durch Malerei im Inneren, durch Belegung des Deckels mit Goldarbeit, Steinen, Elfenbeinschnitzwerk, ward lebhafte Sorge verwandt.

Unter den Einzelbeispielen [1] ist zunächst, ausser den schon erwähnten ehernen Thürflügeln des Domes zu Mainz, zwölf eherner Säulen zu gedenken, welche die Kirche von Corvey gegen den Schluss des zehnten Jahrhunderts empfing und die voraussetzlich zur Ausstattung des Chores dienten. Sechs davon waren durch den Bischof von Verden geschenkt; die andern sechs wurden unmittelbar für Corvey durch einen namhaften Meister, Gottfried, gegossen. — Auch von der Kirche von St. Gallen wird angeführt, dass sie Säulen mit metallischem Schmucke besessen habe. — Einen umständlichen und in die Sinnesweise der Zeit einführenden Bericht besitzen wir über die Ausstattung der Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, welche Bischof Gebhard seit 983 beschaffen liess. Für den Bau des Tabernakels über dem Altar waren vier Säulen von Eichenholz mit darin ausgeschnitzten Rebenblättern gefertigt worden; der Bischof wollte sie mit Silber bekleiden lassen und wusste die Bürger von Constanz zur Hergabe des edlen Materials willig zu machen, indem er ihnen in feierlicher Versammlung vorstellte, dass er vier Töchter verheirathen müsse und nicht wisse, wie er sie angemessen ausstatten solle, und dann, als sie ihm ihre Unterstützung zugesagt, sein Vorhaben erläuterte. Nachdem die Säulen ihre Bekleidung empfangen hatten, wurden sie über sculptirten Steinbasamenten aufgestellt und durch vier Bögen, einerseits mit vergoldetem Silber, andrerseits mit vergoldetem Kupfer, verbunden. Ueber den Bögen kam eine mächtige Tafel von vergoldetem Kupfer mit den Bildern der Evangelisten zu liegen, und darüber mannigfaches Täfelwerk von Silber mit eingegrabenen Inschriften, ein Aufbau von gewundenen Säulchen u. dergl.; zu oberst das symbolische Bild des Lammes. Der Altar unter dem Tabernakel hatte auf der Ostseite eine Tafel von reinem Golde mit prächtigen Steinen, auf der Westseite eine Silbertafel mit dem Goldbilde der h. Jungfrau. Die Wände der Kirche waren mit Geschichten des alten und des neuen Testamentes bemalt, mit reichlichster Verwendung kostbaren Ultramarins, den der Bischof von Venedig geschenkt hatte. Die Thüren und das Täfelwerk der Decke waren nicht minder glänzend geschmückt. Endlich kam das Grabmal des im Jahr 995 oder 996 verstorbenen Bischofes hinzu, aus Stuck gearbeitet, mit den Bildern des Bestatteten und dienender Brüder, und mit Säulenarkaden, an denen sich eine zierlich reiche Ornamentik entfaltete.

Für kirchliches Prachtgeräth und die zum Theil eigenthüm-

[1] Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II, S. 7; I, S. 58 und S. 294 ff., wo zugleich die urkundlichen Stellen.

lich phantastische Behandlung desselben enthielt der Domschatz von Mainz,[1] dessen glänzendste Stücke um den Schluss des zehnten Jahrhunderts durch Erzbischof Willigis beschafft waren, eine Fülle bezeichnender Beispiele. Es waren Goldkelche von riesiger Grösse darunter, einer von der Höhe einer Elle und der Dicke eines Fingers, über und über mit edeln Steinen bedeckt. Viele Gefässe hatten die Form von Thieren: Löwen, Drachen, Vögeln, Greifen. Zwei silberne Räuchergefässe bildeten die Gestalt von Kranichen nach, in natürlicher Grösse, deren Schnäbeln der Weihrauch entquoll. Ein Gefäss zur Aufbewahrung des Weihrauchs war aus einem kolossalen Onyx geschnitten, in Gestalt eines Drachen, mit einem zollgrossen Topas auf der Stirn und mit Karfunkeln statt der Augen; eine griechische Inschrift auf dem Silberrande, welcher die Oeffnung des Gefässes auf dem Rücken des Thieres einfasste, deutete, wie es scheint, auf byzantinische Herkunft. An einem riesigen Crucifix war das Kreuz aus Cedernholz gearbeitet und mit Goldplatten überzogen, während der Körper des Erlösers, von übermenschlicher Grösse, ganz aus Gold bestand, die Glieder in den Gelenken lösbar, der Leib hohl und mit Juwelen und Reliquien angefüllt, in den Augen Karfunkelsteine von der Grösse eines Eidotters, — das Ganze ein Werk von schauerlich erhabener barbarischer Pracht.

Ueber die Wandgemälde dieser Epoche, mit denen die Kirchen geschmückt wurden, liegen zumeist nur allgemeine Notizen vor. Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einer Malerei weltlichen Inhalts, welche König Heinrich I. in der oberen Halle seiner Pfalz zu Merseburg ausführen liess. Sie stellte seinen Sieg über die Ungarn (934) vor, und man sah in ihr, nach den Worten des zeitgenössischen Berichterstatters,[2] vielmehr die Wirklichkeit der Sache selbst, als ihr wahrscheinliches Abbild vor sich.

Von einer andern Weise farbiger Ausstattung, die für die spätere Kunst des Mittelalters eine so eigenthümlich hohe Bedeutung gewinnen sollte, finden sich in der Spätzeit dieser Epoche die ersten Spuren. Es ist die Anwendung farbigen Glases, für jetzt wohl nur in einfacher, ornamentistischer Zusammenstellung, zu Ausfüllung der Fenster. Die Kirche von Tegernsee empfing einen derartigen Schmuck,[3] als Geschenk eines Grafen Arnold. Gosbert, Abt des Klosters seit 982, schrieb an diesen: „Die Fenster unsrer Kirche waren seither durch alte Tücher geschlossen. Zu euren glückseligen Zeiten erglänzte der goldgelockte Sol zum ersten Mal durch die von Malereien buntfarbigen Gläser auf den Platten des Fussbodens unsrer Kirche, und aller derer Herzen, welche die Mannigfaltigkeiten des ungewohnten Werkes erblicken, werden von vielfachen Freuden durchdrungen."

[1] Wetter, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, S. 156. — [2] Liudprand, II, 31. — [3] F. K., Kl. Schriften, I, S. 14.

Für das Gewicht, welches dem neuerwachten künstlerischen Streben schon beigemessen werden konnte, darf endlich ein charakteristischer Zug [1] angeführt werden. Er betrifft einen Mönch von Fulda, Hatto, genannt Bonosus, der sich in der Kunst der Malerei hervorthat und nachmals, von 956—968, Abt des Klosters wurde. Man bemerkte es missfällig, dass er sich in seiner Kunst besser dünkte als die Abschreiber der Bücher, selbst als die Männer der gelehrten Wissenschaft, während es doch die Ordensregel vorschreibe, dass die Künstler im Kloster ihre Arbeit in aller Demuth ausführen sollten.

Erhaltene Werke.

Was an Werken bildender Kunst aus dem zehnten Jahrhundert erhalten ist, gehört den Fächern der Kleinkunst an, zum grossen Theil der Bücherausstattung, dem Schmuck der Deckel und vornehmlich der Zierde des Innern durch Malerei. Auch hier ist es das Ueberlieferte, das barbarisirt antike Element, wie es in den Werken der karolingischen Periode und in den auf's Neue verwilderten Leistungen ihrer Spätzeit vorlag, was als Mittel und Gegenstand der Darstellung zunächst aufgenommen und abermals fortgeführt wird. Aber auch hier macht sich ein frischer und kräftiger Sinn geltend, welcher der rohen Form, selbst wo sie in höchster Unbeholfenheit auf ein gänzlich primitives Verhalten zurückgeht, den Stempel des Entschlossenen und Entwickelungsfähigen zu geben, ihre klassischen Grundmotive wiederum zu beleben, ein neues geistiges Wollen in ihr zum Ausdrucke zu bringen vermag. Dann, besonders in der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts, werden Studien byzantinischer Kunst ersichtlich. Sie geben zur Handhabung einer feineren Technik, zum Gewinn einer stylvolleren Würde Anlass, während aus der Wechselwirkung mit jener derben Frische des Sinnes schon die Vorzeichen freier Grösse hervorgehen, ob auch das organische Verständniss der Form und die Befähigung zur Darstellung des lebendig Bewegten noch fern bleiben. — Bei Weitem die wichtigsten Leistungen gehören der deutschen Kunst an. Die byzantinischen Studien beruhten jedenfalls einfach auf der Ansicht byzantinischer Kunstproducte, welche durch Handel oder sonstige zufällige Veranlassung nach dem Occident und namentlich nach Deutschland herübergeführt waren. Die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Kaisertochter Theophania (972) war ein Ereigniss, in dessen Gefolge zu einer näheren

[1] Fiorillo I, S. 51.

Kenntniss byzantinischer Art und Kunst manche Gelegenheit gegeben sein musste.

Unter den Sculpturarbeiten sind die Siegel des sächsischen Herrscherhauses von König Heinrich I. bis Kaiser Otto III.[1] voranzustellen. Sie sind (wie insgemein die Urkundensiegel des Mittelalters), vertieft in ein Metallrund geschnitten, in Wachs ausgeprägt, durch eine Randumschrift historisch beglaubigt. Die Arbeit ist durchgängig roh, aber sie hält mit merkwürdiger Entschiedenheit an der überlieferten klassischen Grundlage fest; die Darstellungen sind Brustbilder, zum grossen Theil in der Profilstellung des Gesichts, die Gewandung in antikisirender Weise gelegt und behandelt.

Die Mehrzahl der Sculpturen besteht aus Elfenbeinreliefs. Andeutungen, welche die Zeit der Ausführung näher bestimmen, sind bei ihnen nur im seltensten Falle vorhanden. Ein Evangelienbuch des Tutilo (gest. 912) in der Bibliothek von St. Gallen[2] ist mit stattlichen Elfenbeindeckeln versehen, auf der Vorderseite den Heiland in himmlischer Glorie, umgeben von den Evangelisten und ihren symbolischen Zeichen, den Gestalten von Sol und Luna, Oceanus und Tellus in noch völlig antikisirender Personification, auf der Rückseite die h. Jungfrau und Scenen aus der Legende des h. Gallus, beiderseits zugleich reiches Akanthusornament enthaltend. Form und Behandlung sind schwer und unlebendig, aber die klassischen Motive, übereinstimmend mit der Anwendung jener elementarischen Gestalten, im Einzelnen noch bestimmt beobachtet. — Aehnlich verhält es sich mit den Elfenbeintafeln eines angeblich von Heinrich I. herrührenden Reliquienkastens in der Schlosskirche zu Quedlinburg,[3] in denen Scenen der Geschichte Christi dargestellt sind, in äusserst ungefüger und plumper Arbeit, aber zugleich mit Zügen belebterer Anschauung, während die dabei befindlichen Architekturen noch ganz das antike System nachbilden. Sie scheinen in der That der Epoche Heinrich's I. anzugehören; (andre Stücke der Ausstattung des Kastens sind jedoch später). — Sichere Zeitbestimmung hat eine jüngere Tafel in der Sammlung des Hôtel de Cluny zu Paris,[4] den Erlöser darstellend, der die Hände segnend auf die Häupter Otto's III. und der Theophania legt, jener in grösserer Gestalt und in einer Anordnung des Gewandes von klassisch feierlicher Würde, diese beiden kleiner und in starrem byzantinischem Putz; das Ganze von

[1] Rohe Abbildungen u. A. bei Erath, codex dipl. Quedlinburgensis. *Denkm. der Kunst; T. 47 (8).* — [2] Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, I, S. 34, T. 3; Denkmale, II. — [3] F. K., Kl. Schriften, I, S. 627. — [4] Du Sommerard, les arts au moy. âge, II, V, t. 11.

einer dekorativen Architektur zierlich umrahmt. Beischriften bezeichnen die Personen der Darstellung; wie dieselben halb mit griechischen, halb mit lateinischen Buchstaben gegeben sind, so charakterisirt sich auch die Sculptur als westländische Verarbeitung byzantinischer Weise. — Der Deckelschmuck einer Evangelienhandschrift zu Gotha (von der im Folgenden) scheint aus derselben Zeit herzurühren: ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi und zierliche Emailtäfelchen sowie verschiedene kleine in Goldblech getriebene Darstellungen umher, unter den letztern ebenfalls die Bilder von Otto und Theophania. U. A. m.



Elfenbeinrelief von dem Reliquienkasten Heinrich's I. zu Quedlinburg. Aus einer Darstellung der Verklärung Christi. (F. K.)

Zahlreicher sind die Miniaturmalereien der Handschriften, welche die Personen und die Geschichten des Evangeliums darzustellen pflegen. Das Erhaltene giebt ein lebendiges Bild der eifrigen Thätigkeit, die zu solchem Behufe vornehmlich in den deutschen Klosterschulen stattfand. Der Werth ist freilich verschieden, eine grössere Gemeinsamkeit des künstlerischen Strebens noch nicht erreicht. Manches verharrt in dumpf unlebendiger Nachbildung des Ueberkommenen, in ängstlich starrer Linienführung, in kindlicher Verwendung der Farben, welche der Malkasten darbot; Andres zeigt in der Erfindung starker Einzelmotive ein rüstigeres Wollen, einen grösseren Rhythmus der Linien, einen durchgebildeteren Farbensinn. Die Uebergänge zwischen karolingischer Tradition und byzantinischen Studien

geben zu wechselnder Weise der Behandlung Anlass. Die Bibliotheken von München, St. Gallen, Würzburg, Bamberg besitzen eine Reihenfolge von Beispielen für dies verschiedenartige Streben.

In einigen Prachthandschriften aus der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts erscheint dasselbe jedoch schon zu merkwürdigen



Elfenbeinrelief mit der Darstellung Otto's II. und der Theophania.
(Nach du Sommerard.)

Erfolgen durchgebildet. Die Maler der in ihnen befindlichen Bilder haben sich mehr oder weniger die Technik und die Vortragweise der Maler von Byzanz angeeignet, aber sie bringen zugleich, in gewissen charakteristischen Zügen, welche von dem herkömmlichen Wesen des Byzantinismus abweichen und neue Bahnen ankündigen, den Ausdruck ihrer eigenthümlichen künstlerischen Stimmung hinzu. Ein Hauptwerk ist das Evangeliarium des Erzbischofes Egbert von Trier (978—93), in der dortigen städtischen Bibliothek.[1] Die geschichtlichen Scenen sind

[1] F. K., Kl. Schriften, II, S. 339 f.

auch hier allerdings nicht befriedigend, indem sich trotz zahlreich eingestreuter antikisirender Reminiscenzen eine noch zu geringe Befähigung für organische Durchbildung kundgiebt. Aber die Gestalten des thronenden Egbert und die der vier Evangelisten, die auf einzelnen Blättern das Buch eröffnen, haben trotzdem ein Gepräge erhabener Grösse, während die Linien der Gewandung in weichem Flusse geführt sind; die Malerei bekundet überall die grösste Sorgfalt, und ein in zarten Regenbogenfarben gehaltenes Schillern der Gründe gewährt einen fast phantasmagorischen Reiz. — Verwandte Richtung bei nicht minder prachtvoller Ausführung zeigen noch andre, auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigte Evangeliarien, namentlich ein aus der Abtei von Echternach stammendes in der Bibliothek von Gotha (s. oben), und ein zweites in der Bibliothek von Paris; ein drittes, welches der Kaiser dem Dome von Magdeburg geschenkt hatte, ist verloren. — Aehnlich auch ein von Otto III. an den Dom zu Aachen geschenktes Evangeliarium, gegenwärtig im Besitze des Canonicus von Orsbach.[1] — Von der Nachfolge dieser Richtung der Miniaturmalerei im elften Jahrhundert wird später die Rede sein. —



Aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier. (F. K.)

Dann sind im Fache der Miniaturmalerei auch Beispiele der künstlerischen Thätigkeit der andern Nationen des Occidents vorhanden; diese aber sind für das zehnte Jahrhundert durchweg so an Zahl wie an Bedeutung ungleich geringer. Die französischen wie die englischen Arbeiten dieser Zeit zeigen eine völlig verderbte Fortsetzung der ältern Manieren, (Thl. I, S. 284 f.); und wenn ein für den Bischof Ethelwold von Win-

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 47, f.

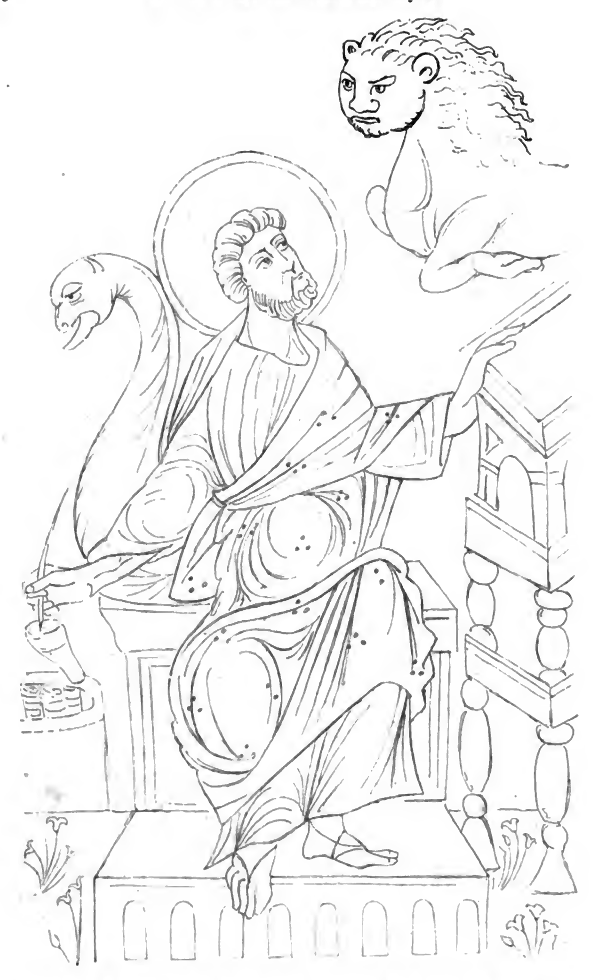


Bild des h. Marcus, aus einem Evangeliarium des zehnten Jahrhunderts. Bibliothek zu München. (F. K.)

chester zwischen 970 und 984 gefertigtes Benedictionale (zu Chatsworth, im Besitz des Herzogs von Devonshire)[1] in der Farbenbehandlung eine merkwürdige Annäherung an die zuletzt besprochenen deutschen Arbeiten erkennen lässt, auch die Rand-



Evangelistenbild, aus dem Evangeliarium des Egbertus zu Trier. (F. K.)

[1] Dibdin bibliogr. decameron, p. LIV.

verzierungen geschmackvoll antikisirende Reminiscenzen zeigen, so sind gleichwohl die Figuren in äusserst barbarischen Missformen gezeichnet. — Ein in Italien gefertigtes Evangeliarium, in der Bibliothek von Paris, hat dagegen in seinen Gestalten wiederum würdigere Grundmotive und ist selbst durch einige Züge selbständiger Auffassung beachtenswerth.

Zweite Periode.

Nach den Uebergängen, den Versuchen und Einleitungen, welche die künstlerischen Bestrebungen des zehnten Jahrhunderts charakterisiren, erscheint das elfte Jahrhundert als die Zeit der ersten selbständig grossartigen Entfaltung der Kunst des romanischen Styles. Auch in dieser Epoche geht Deutschland den übrigen Landen voran; es sind die Erfolge jener glorreichen Tage des sächsischen Kaiserhauses, welche nunmehr, trotz mancher Ungunst äusserer Verhältnisse, für das Culturleben zur vollen und starken Frucht reifen. Was bei den andern Nationen geschieht, hat nicht dieselbe umfassende Bedeutung; doch bahnen sich auch bei ihnen, zumal in den späteren Decennien des Jahrhunderts, bedeutende und eigenthümliche Entwickelungen an. Die Belebung und Umbildung der überlieferten künstlerischen Elemente im Sinne der jungen Nationen und im Geiste der neuen Zeit wird kraftvoll durchgeführt; der künstlerische Gedanke geht bewusst und entschieden seinem Ziele zu, bei mannigfaltiger Gestaltung aus einfachen Grundmotiven sich herausbildend; die Verwickelung der künstlerischen Interessen, durch sich kreuzende Einflüsse, durch Aneignung und Verarbeitung fremdartiger Elemente, ist noch fern oder macht sich nur in Einzelfällen, zumeist nur gegen den Schluss dieser Epoche bemerklich. Durchgängig erscheint ein streng erhabenes Streben als vorherrschend, das vor Allem in der architektonischen Schöpfung seinen angemessenen Ausdruck findet. Der bildenden Kunst fehlt es im Allgemeinen noch an dem Vermögen, solcher Machtfülle nachzukommen; gleichwohl gelangt auch sie zu einzelnen Leistungen, die im Tiefsinn des Gedankens, selbst in der Würde der formalen Anlage als Zeugnisse desselben Strebens zu betrachten sind.

Architektur.

Für die architektonische Composition ist das alte Basilikenschema noch immer von entscheidender Bedeutung; aber es

ordnet und gliedert sich (die schon im zehnten Jahrhundert gegebenen Einzelmotive zusammenfassend) in eigner Weise, zur erhöhten, in sich beschlossenen Wirkung. Das Mittelschiff verlängert sich über den Querbau hinaus, einen selbständigen Chorraum gewährend, dem sich nunmehr das Halbrund der Absis (Tribuna) anzuschliessen pflegt. Quer- und Langbau stehen bei solcher Anordnung, indem sich über die Seiten der mittleren Vierung, welche beiden gemein ist, hohe Bögen wölben, in inniger Verbindung; kleinere Seitenabsiden treten insgemein an den Ostwänden der Flügel des Querschiffes vor. Der Raum des Chores, der zuweilen die Vierung, zuweilen auch das gesammte Querschiff mit umfasst, ist häufig gegen die Räume der Vorderschiffe erhöht. Unter ihm breitet sich eine Krypta aus, deren Gewölbdecke, aus einfachen Kreuzwölbungen bestehend, von Säulen getragen wird; sie dient zur Grabstätte hoher oder geheiligter Personen, zur Ausübung mysteriöser Culte, welche sich auf Grab, Tod und Dunkel beziehen und denen die Gesammtepoche des Romanismus mit Vorliebe zugewandt bleibt. In Einzelfällen finden sich Chorpläne von eigenthümlich reicherer Entwickelung. In Wechselbeziehung zu diesen Einrichtungen der Chorpartie steht sodann die Anordnung der Westseite. Sie gestaltet sich in der Regel (besonders in der Architektur der nordischen Lande) zur erhabenen, mehrgeschossigen Anlage, deren Räume gegen das Innere des Kirchenbaues geöffnet zu sein pflegen, an deren Seiten runde Treppenthürme vorspringen oder die selbst einen thurmartigen Aufbau trägt. Auch geben zuweilen (was später mehrfach der Fall) rituelle Bedürfnisse die Veranlassung zur Anlage eines zweiten, gleichfalls mit vortretender Absis versehenen Chores an diese Stelle. Im inneren System des Schiffbaues sind theils Säulen, theils Pfeiler angewandt, die letzteren da, wo ein rohes Bedürfniss die Beschaffung von Säulen unthunlich machte oder wo gesteigerte Dimensionen und Lasten die Anwendung von unerschütterlich festen Trägern erforderten. Nicht selten wechseln Pfeiler und Säulen, in verschiedenartiger Weise, je zwei Säulen oder je eine zwischen zwei Pfeilern, den Eindruck des sichern Beharrens (in der Pfeilerform) und der leichteren Kraft (in der Säule) harmonisch verbindend, die Folge der Stützen rhythmisch ordnend und den Raum selbst, indem der Pfeilerabstand insgemein der Breite des Mittelschiffes entspricht, in gleicher Weise gliedernd. In besonderen Fällen lehnen sich den Pfeilern auch Halbsäulen an. Die Decken bestehen zumeist, dem Princip des Basilikenbaues gemäss, aus flachem Holztäfelwerk. Aber die Kunst des Wölbens, die sich gleichzeitig, wie in den Halbkuppeln der Absiden, so in den Kreuzwölbungen der Krypten bethätigt, findet mehrfach auch eine weitere Anwendung, theils in untergeordneten Stücken des Aufbaues und, wie es scheint, zu einer Festigung der compli-

cirten Gesammtanlage, theils für Hauptstücke und selbst für das Ganze. In den nordischen Landen gehört eine umfassendere Durchführung des Wölbesystems zu den Ausnahmen; im Süden dagegen, besonders im südlichen Frankreich, erscheint der Sinn demselben schon frühe zugeneigt und die Gesammtanlage hievon wesentlich bedingt.

Neben dem Basilikensystem finden sich im Einzelnen auch andre bauliche Anlagen. Die Vorbilder byzantinisirenden Kuppelbaues sind, selbst im Norden, wo das Beispiel des Münsters von Aachen vorlag, noch unvergessen. Kleinere Kapellen zeigen sich in verschiedenartiger Anlage und Construction. Einige wenige Reste des elften Jahrhunderts sind als Zeugnisse für die Gestaltung äusserer Lebenszwecke, im klösterlichen und im bürgerlichen Dasein, erhalten.

Die Behandlung des baulichen Werkes und seiner Einzeltheile hat überwiegend einen strengen, festen, scharf gemessenen Charakter. Der antiken Reminiscenz, welche mit den Werken der früheren Jahrhunderte überkommen war, steht ein selbständig nationeller Formensinn, namentlich wo nordisches Volksthum herrscht oder vorwiegt, schon in eigenthümlicher Kraft gegenüber. Doch ist zunächst noch das antikisirende Element, für die Fassung des Ganzen und für vieles Einzelne, von hervorstechender Bedeutung, in einer Weise neu belebt, dass die Monumente des elften Jahrhunderts in der That vielfach an das Wesen und die Erscheinung des alten Römerthums gemahnen. Dem Gewichte der Massen entspricht der volle ungegliederte Halbkreisbogen, in den Arkaden und Wölbungen des Innern, in den Oeffnungen der Fenster und Portale. Die letzteren gehen in der Regel abgestuft in die Mauertiefe hinein, auch in solcher Erscheinung die Massenfülle wahrend; eine belebtere Gliederung, durch Säulen in den Ecken der abgestuften Gewände, findet sich, wie es scheint, erst in der Spätzeit des elften Jahrhunderts. Die Mauern sind, im Innern und noch mehr im Aeussern, mehrfach mit flachen Wandnischen zwischen breiten Vorsprüngen oder Pilastern versehen, welche die Gesammtfläche gliedern, die Einzeltheile umschliessen und mit ihrer Bogenwölbung ebenfalls die grossen und strengen Linien der römischen Architektur zur erneuten Erscheinung bringen. In den architektonischen Gliedern, den krönenden Karniesprofilen, den attischen Säulenbasen u. dergl., spricht sich oft (allerdings neben Beispielen eines stumpferen Sinnes) eine völlig klassische Erneuung ihres ästhetischen Gehaltes aus. Auch im Dekorativen, z. B. in Kapitälen von antikisirender Bildung, ist nicht ganz selten eine gemessene Strenge bewahrt, die der antiken Gefühlsweise verwandt erscheint.

Der nordisch nationelle Sinn tritt diesen Elementen mit Formen gegenüber, welche theils auf die einfachsten Gesetze

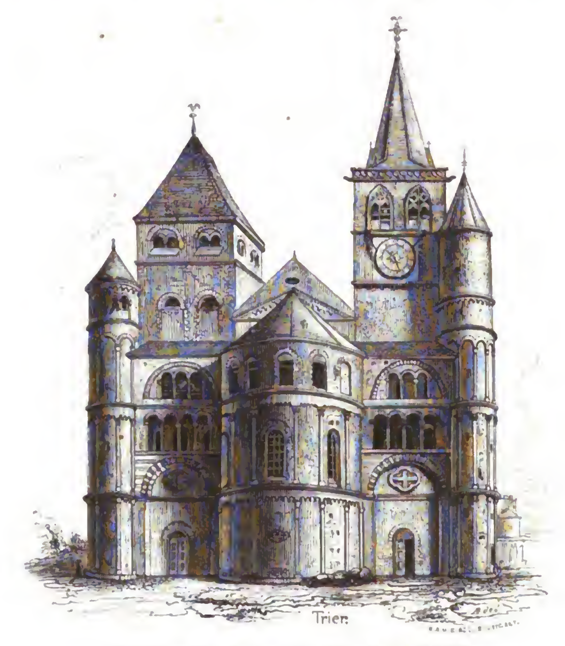
primitiver Anschauung zurückgehen, namentlich da, wo die klassisch überlieferte Form mit den Bedingnissen der erwählten baulichen Construction in Widerspruch steht, theils einem eigenthümlichen dekorativen Drange angehören. Zu den erstgenannten Formen gehört eine Kapitälbildung, welche (statt der für Horizontalgebälke bestimmten antiken Kapitälformen) in einfachster Weise einen Uebergang zwischen dem Cylinderschaft der Säule und dem viereckigen Unterlager des Bogens ausmacht: das Würfelkapitäl mit rundem Abschnitt der unteren Ecken. Vorbereitende Motive hiezu finden sich schon in der byzantinischen Kunst; die feste Ausprägung, welche diese Kapitälform im Norden gewinnt, und das Beharren an ihr lassen voraussetzen, dass dort zugleich eine längere heimische Tradition, eine Feststellung der Form in dem vorgängigen Holzbau, dessen Technik sie in der That durchaus entsprechen musste, maassgebend war. Sie wird im elften Jahrhundert durchweg streng behandelt und hat oft noch ein schweres, selbst unbehülfliches Gepräge, im merklichen Gegensatz gegen das feine antikisirende Karniesprofil ihrer Deckplatte. — Zu den dekorativen Formen gehört die eines, aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzten Frieses als Trägers der abschliessenden Horizontalgesimse. In bestimmten Abständen von Pilastern getragen erscheint er als spielende Umbildung von Nischenreihen; aber die Pilaster verlieren häufig (im späteren Romanismus durchgehend) ihr Kapitäl oder Deckgesims und nehmen die Gestalt schlichter Wandleisten (Lissenen, Lesenen, Lessinen) an, der Art, dass auch hierin eine Gewöhnung an die Weisen eines ursprünglichen Holzbaues nachzuklingen und nachzuwirken scheint. Dann ist es oft ein freier schnitzartiger Schmuck, der als das Erzeugniss einer jugendlichen, zumeist noch wenig gebändigten Phantasie die Stellen erfüllt, welche sich zu solchem Behufe an Gesimsen, an den Wangen der Würfelkapitäle, auch auf willkürlich ausgesuchten Plätzen darbieten.

Den hiemit gegebenen Grundzügen gemäss, nach dem Vorherrschen des einen oder des andern Elementes oder der lebhafteren Durchdringung des Verschiedenartigen, mit der Aeusserung bewussten meisterlichen Vermögens für den Einzelfall, unter dem Zutritt abweichender Bedingnisse bei besonderen Vorkommnissen prägt sich die Architektur des elften Jahrhunderts in nachhaltiger Fülle aus, nach den Ländern und Provinzen sich in charakteristische Gruppen sondernd. Das Erhaltene ist auch hier in vielen Fällen allerdings nur Stückwerk und in seiner Eigenthümlichkeit häufig von späteren Bauveränderungen verdunkelt: aber die schon sehr anschnliche Zahl von Beispielen giebt dennoch zur umfassenderen und eindringenderen Anschauung erwünschte Gelegenheit.

Deutschland.

Die deutsche Architektur dieser Zeit scheidet sich in eine Reihe von Gruppen, deren Unterschiede ebenso auf denen der Stammeseigenthümlichkeit wie auf denen der Grundlage der äussern Cultur zu beruhen scheinen.

Sehr bedeutend sind zunächst die Monumente der niederrheinischen Lande. Hier fanden sich grossartige Werke aus den Zeiten der römischen Kaiserherrschaft und aus den nächstfolgenden Epochen, welche den Wetteifer anzuregen, für Composition und Form Vorbilder zu geben geeignet sein mussten.

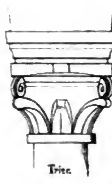


Westliche Ansicht des Domes von Trier. (Nach de Laborde.)

Die Monumente des 11. Jahrhunderts zeigen mehrfach eine Annäherung an diese Vorbilder, zugleich aber in ihrem Aufbau

einen eigenthümlich kühnen, phantasievollen Zug, der mit verschiedenartigen Mitteln auf reiche und lebhafte Wirkungen ausgeht.

In Trier wurde der Dom in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erneut. Die alte, aus dem 6. Jahrhundert herrührende Anlage (I, S. 265) wurde mit Beibehaltung ihrer Grundmotive umgewandelt und erweitert, so dass eine Art von Pfeilerbasilika mit gleich hohen Schiffen entstand. Spätere Umänderungen, welche über das Innere ergangen, haben davon jedoch nur wenig Spuren zurückgelassen. Die Westseite empfing eine besondre Chorabsis mit kleiner Krypta. Das Aeussere des Westbaues ist, mit Ausnahme später hinzugefügter oder veränderter Obertheile, in seiner ursprünglichen Erscheinung erhalten; mit der Absis in der Mitte und Rundthürmen auf den Seiten in stattlicher Ausbreitung; mit dem Schmucke von Pilastern und Rundbogenfriesen, von Portalen und kleinen Arkadenöffnungen über diesen, von wechselfarbigen Steinen (nach dem Muster fränkischer Dekorationsweise), in reicher Entfaltung; in den Details überlieferte Formen, römische und die mehr barbarisirenden der Porta Nigra, mit eigenthümlicher Strenge nachahmend, andre primitiv nordische Formen hinzufügend. — Alte Säulensäle zur Seite des Domes, die Ruinen der Irminenkapelle, mehrere alte Burghäuser und Stiftsgebäude, die zu Trier erhalten sind, zeigen die Fortbildung solcher Richtung im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts.

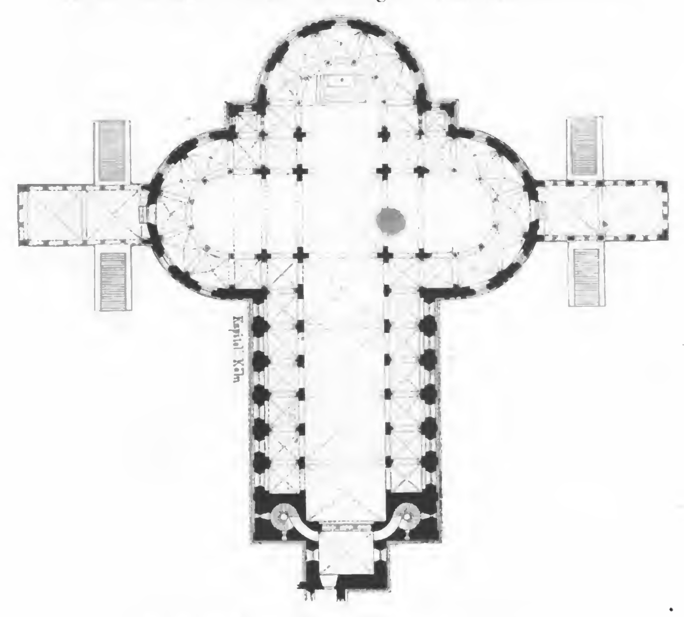


Pilasterkapitäl an der Westseite des Domes von Trier. (Nach Chr. W. Schmidt.)

Ein machtvoller Basilikenbau, unfern von Trier, ist die im Jahre 1031 geweihte Abteikirche St. Willibrord zu Echternach. Im System ihres Schiffes wechseln Pfeiler mit Säulen, mit lebhaftem Gefühle für architektonischen Organismus in der Art geordnet, dass die Arkaden beiderseits durch grössere, von Pfeiler zu Pfeiler geschlagene Bögen, welche an der Oberwand vorspringen, umfasst werden. Das Detail trägt hier ein antikisirendes Gepräge von höchster Entschiedenheit, sowohl in den Deckgesimsen der Pfeiler als in den Kapitälen der Säulen, deren Basen jedoch ein barbaristisch rohes Profil haben. (Chor und Ueberwölbung des Schiffes sind später.)

Köln hat Verschiedenes aus der Epoche des 11. Jahrhunderts, zum Theil von ausgezeichneter Bedeutung. Der Kern der (später veränderten) Kirche St. Aposteln bildet eine Pfeilerbasilika und rührt, wie es scheint, von einem Bau des Jahres 1026 her. — St. Georg, 1067 als vorhanden erwähnt, ist eine Säulenbasilika, im Schiff und in der Krypta mit Würfelknaufsäulen der bezeichneten Art. (Später überwölbt und mit prächtiger Westhalle versehen.) — St. Maria auf dem Kapitol

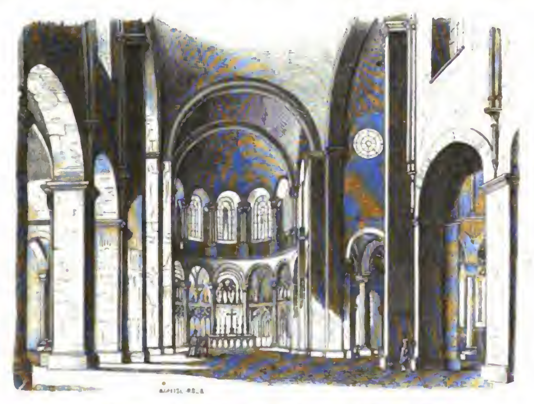
ist eine sehr eigenthümliche Anlage, auf eine reich entfaltete Wirkung der inneren Räumlichkeit berechnet: eine Pfeilerbasilika mit breitem Chorbau; die Flügel des Querschiffes in der-



Grundriss von St. Maria auf dem Kapitol zu Köln. (Nach Boisserée.)

selben Weise wie die Absis des Chores ausgerundet und diese Theile rings von einem seitenschiffartigen Umgange umgeben, der in den drei Absiden durch Säulenhalbkreise mit dem Mittelraume in Verbindung steht. Das Motiv zu solcher Anordnung lag schon in den jüngeren Theilen der Marienkirche von Bethlehem (I, S. 237) vor, und die Säulen der Absiden entsprechen den Säulennischen der byzantinischen Architektur (I, S. 260, f.); aber die ganze Anordnung erscheint hier in neuer, ungleich innigerer Durchbildung. In Wechselbezug hiemit steht die Einführung gewölbter Decken: eine Kuppel über der mittleren Vierung, Tonnengewölbe über den anstossenden Feldern, Halb-

kuppeln über den Absiden, Kreuzgewölbe über den Umgängen, denen entsprechend auch die Seitenschiffe des Langbaues mit Kreuzgewölben bedeckt sind, während das (in frühgothischer Zeit überwölbte) Mittelschiff ursprünglich eine flache Decke hatte. Unter dem Gesammtraume des Chores breitet sich eine mächtige Krypta aus. Die Westseite hat einen Hallenbau zwischen viereckigen Thürmen, innen mit einer Arkaden-Empore, deren Anordnung



Innenansicht von St. Maria auf dem Kapitol. (Nach Boisserée.)

sich dem Muster der Arkaden des Aachener Münsters anschliesst. Eigenthümliche Arkaden-Portiken bilden im Aeusseren die Zugänge zu den Absiden des Querschiffes. Die Detailbildungen befolgen durchaus das System des 11. Jahrhunderts: antikisirende Karniesprofile, schwer nordische Würfelkapitäle, eine etwas spielende Pilasterarchitektur am Aeusseren der Chorpartie, der Ausstattung der Westseite des Domes von Trier ähnlich; in den Arkaden der westlichen Empore byzantinisirende Formen. Die Kirche wurde im Jahre 1049 eingeweiht; die Obertheile des Chorbaues, zwar durchaus in der Gesammtanlage bedingt, sind später; sie tragen, abweichend von dem Uebrigen, den Typus der spätromanischen Kunst. (Manches, z. B. das Aeussere der Chorabsis, gehört etwas willkürlicher Herstellung in neuerer Zeit an.)



Säulenkapitäl in St. Maria auf dem Kapitol. (Nach v. Quast.)

St. Gereon zu Köln war ein Rundbau aus frühmittelalterlicher Zeit (dessen Spuren sich an dem später erneuten Decagon des Schiffes noch erkennen lassen). Ihm wurde 1067 — 69 ein Langchor mit Krypta hinzugefügt, von dessen Anordnung an den Seitenwänden des Aeusseren, trotz späterer mehrfacher Veränderung, die Reste vorhanden sind, flache zweigeschossige Rundbogennischen zwischen pilasterartigen Vorsprüngen. — Reste derselben Anordnung zeigen die Seitenwände am Aeusseren der Chöre des Münsters von Bonn und der Kirche von Zülpich, beide ebenfalls mit den gleichzeitigen Krypten.

Ausserdem sind zu nennen: die Krypten der Kirche zu Brauweiler, mit Würfelknaufsäulen, von einem im Jahre 1061 geweihten Bau; — die Krypta der Kirche zu Werden, mit korinthisirenden Säulen, vom Jahre 1059; — die Krypta der Münsterkirche zu Essen mit schnitzartig behandelten Pfeilern, vom Jahre 1051 und der westliche, an den alten Bau (oben S. 11) anstossende Vorhof mit Würfelknaufsäulen; — die Krypta der Münsterkirche zu Emmerich, mit verschiedenartig aus Halbsäulen zusammengesetzten Pfeilern, und zum Theil mit flachen Würfelkapitälen, vermuthlich aus der Schlusszeit des Jahrhunderts.



Ansicht des Westbaues von St. Gertrud zu Nivelles. (Nach Fergusson.)

Einiges Niederländische schliesst sich in verwandter Anlage an: der Westbau der im Jahre 1047 geweihten Kirche St. Gertrud zu Nivelles, mit runden Treppenthürmen auf den Seiten; — die Frauenkirche zu Maestricht, im ursprünglichen Bau eine Pfeilerbasilika, mit ähnlicher Westseite; — die rohe kleine Pfeilerbasilika zu Waha im nördlichen Luxemburg vom Jahre 1051; — die Kirche St. Ursmer zu Lobes im Hennegau, gleichfalls eine Pfeilerbasilika, vom Jahre 1095; — und der Unterbau des Westthurmes von St. Jacques zu Lüttich (zwischen 1063 und 73). — Die Abteikirche von St. Trond, Provinz Limburg, hatte in ihrem Bau vor 1055 Säulen. Ebenso die Kirche von Harlebeke in Westflandern.

Unter den mittelrheinischen und mitteldeutschen Monumenten finden sich die Zeugnisse eines ähnlichen Strebens, zwar ohne jenen Zug einer lebhafteren Phantasie, der am Niederrhein zu einer mehr complicirten räumlichen Anordnung führte, in Anlagen von strengerer Abgeschlossenheit, aber dafür zu noch machtvollerer Erhabenheit entwickelt.

Des Domes zu Mainz und des Baues von 978—1009 ist schon (S. 14) gedacht. Ein Brand am Tage der Einweihung führte zu einer Herstellung und neuen Weihung im Jahre 1037; es ist jedoch, wie angedeutet, wahrscheinlich, dass diese Herstellung kein völliger Neubau war. Ihm schliesst sich der Dom zu Speyer an, der im Jahre 1030 gegründet, dessen grossar-

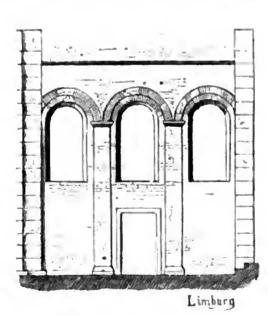


Innere Ansicht des Domes zu Speyer vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Chapuy.)

tige, zur Grabstätte der deutschen Kaiser bestimmte Krypta im Jahre 1039 und dessen Hauptbau 1061 geweiht wurde, während ebenso wie am Dome von Mainz vielfache spätere Umwandlungen folgten. Die unverändert erhaltene Krypta hat kräftige Würfelknaufsäulen im Gepräge der Zeit. Der Oberbau des Schiffes erscheint seinem älteren Kerne nach wiederum als höchst gewaltige Pfeilerbasilika, mit Details von sehr schlichter Bildung, dem Systeme von Mainz, welches dort als das ursprüngliche

vorauszusetzen ist, verwandt, ebenfalls mit Blendnischen, die an den Oberwänden des Mittelschiffes über den Arkadenpfeilern aufsteigen, aber in einer Anordnung, die eine vollendetere, mehr rhythmische Durchbildung hat. Sehr innig ist hiemit jedoch zugleich eine voraussetzliche Umwandlung dieser ursprünglichen Anordnung verschmolzen, die nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ausgeführt wurde und die, indem eine gewölbte Decke statt der bis dahin vorhandenen flachen zur Ausführung kam, den Pfeilern gleichzeitig die vorspringenden Träger für die Gurte des Gewölbes, Pilaster und Halbsäulen, in rhythmischem Wechsel zufügte. (Wobei aber in den Details und in der schmückenden Ausstattung wiederum jüngere Aenderungen eingetreten sind.)

Andre Monumente sind als grossartige Säulenbasiliken anzuführen. Zunächst die Ruine der von 1030—42 erbauten Klosterkirche zu Limburg an der Hardt. Sie hatte im Schiff schlichte Würfelknaufsäulen und entbehrte, auffälliger Weise, einer Chorabsis, während an den Querschiffflügeln Seitenabsiden vortreten. Unter dem Chorquadrat befand sich eine kleine Krypta. Ein westlicher Hallenbau hatte Rundthürme auf den Seiten. Letzterer war in spätgothischer Zeit zum Theil erneut; im Uebrigen war jedoch kaum eine namhafte Veränderung mit dem Gebäude vorgegangen; seine Trümmer vergegenwärtigen daher den Kunstcharakter der Zeit, der mittelrheinischen Gegend, (auch der Verhältnisse, welche bei einer Kritik der Baugeschichte der Dome von Mainz und Speyer in Betracht kommen), in vorzüglich entscheidender Weise. In dem, was noch aufrecht steht, besonders dem Bau des Querschiffes, dessen Inneres sich durch hohe und schlichte Wandnischen gliedert, spricht sich jene herbe, an das Römerthum gemahnende Grösse vornehmlich aus. Am Obertheil seines Aeusseren erscheinen Rundbogenfriese und Lissenen in einfach entwickelter Formation. — Aehnlich die grossartigen Trümmer der Klosterkirche von Hersfeld in Hessen, die nach einem Brande von 1037 gebaut und deren Krypta 1040 geweiht wurde. — So gilt auch das Schiff der Burkhardskirche zu Würzburg, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, als Bau derselben Epoche (1033—42).



Kirche zu Limburg a. H. Untere Hälfte der Nordwand des Querbaues; Innenseite. (Nach Geier und Görz.)

Einiges rührt aus der Schlusszeit des 11. Jahrhunderts her, und bietet charakteristische Belege für die reiche dekorative Ent-

faltung, welche sich in dieser Zeit einleitete, welche hier aber, neben dem Hervorbrechen einzelner phantastischer Elemente, zugleich eine abermals erneute Durchbildung der Detailformen klassischen Gehaltes bekundet. Dahin gehören umfassende Ausführungen an den östlichen Theilen des Domes zu Speyer, die seit 1068 zur Sicherung gegen den Rheinandrang nöthig wurden; namentlich die Chorabsis, die mit schlanken Wandsäulen und Bögen ausgestattet und mit einer kleinen Arkadengallerie — einem neuen, in der folgenden Epoche des Romanismus gern angewandten Schmucktheile — bekrönt ist. Ebenso die Afrakapelle an der Nordseite des Doms, im Aeusseren mit Wandarkaden von fast antik römischem Gepräge, um den Schluss des Jahrhunderts gebaut. — Dahin gehört der Ostbau des Domes von Mainz (zwischen den alten Rundthürmen), mit ähnlich behandelter Chorabsis und mit stattlichen Säulenportalen zu den Seiten der letzteren, von denen besonders das südliche denselben lebhaft antikisirenden Charakter hat. — Dahin das Schiff der Justinuskirche zu Höchst, in der Anlage einer Säulenbasilika, deren Kapitäle eine mehr conventionelle Nachbildung der römisch-korinthischen Form, verbunden mit einem byzantinisirenden Auflager, haben, — vielleicht auch die (gegenwärtig als Viehstall dienende) Kirche des Klosters Rothkirchen bei Kirchheimbolanden in der Pfalz, gleichfalls eine Säulenbasilika mit korinthisirenden Kapitälen.

Zwei rheinländische Monumente dieser Epoche zeigen in ihrer Anlage eine Nachahmung des karolingischen Münsterbaues von Aachen. Das eine ist die Kirche von Ottmarsheim [1] im oberen Elsass, um die Mitte des 11 Jahrhunderts geweiht. Hier folgt alles Wesentliche des Baues dem genannten Vorbilde, während das Detail, die Würfelkapitäle der Säulen, die Profile der Gesimse u. s. w., charakteristisch die jüngere Zeit bezeichnet. Das andre ist eine Kapelle auf dem Falkhofe zu Nimwegen am Niederrhein. In ihr ist die Nachahmung freier, indem z. B. die Arkaden der Emporen, statt der zu Aachen gegebenen reicheren Anordnung, nur von je einer Säule gebildet werden; auch gehören ihre Wölbungen und der Oberbau jüngeren Zeiten an. — Ein drittes Monument ähnlicher Art scheint die im Jahre 1627 abgerissene Kirche St. Walburg zu Gröningen in Holland gewesen zu sein.

Eben dieser Zeit (falls nicht noch dem 8. und 9. Jahrhundert), scheinen zwei kleine Rundbauten anzugehören: eine Kapelle auf dem Marienberge bei Würzburg, in ihrer unteren Um-

[1] Burckhardt, die Kirche zu Ottmarsheim, in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterl. Alterthümer, 1844.

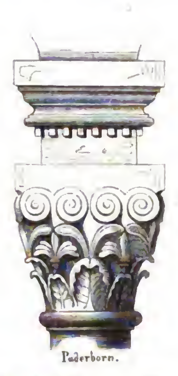
fassungsmauer, deren Inneres mit tiefen Nischen versehen ist, und die kleine Kirche St. Michael zu Fulda, mit einem Säulenkreise in der Mitte und mit angebauten Lang- und Querflügeln.

Eine Kapelle zu Neuweiler im Elsass, dem Chore der dortigen Kirche vorliegend, ist ein zweigeschossiger Bau, in beiden Geschossen mit säulengetragenen Kreuzgewölben bedeckt. Ihre Details scheinen gleichfalls der Zeit des 11. Jahrhunderts zu entsprechen.

Westphalen besitzt ein eigenthümlich merkwürdiges Monument aus der Frühzeit des Jahrhunderts: die gegen 1020 erbaute Bartholomäuskapelle zu Paderborn. Sie ist klein,



Innenansicht der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lange.)



Kapitäl in der Bartholomäuskapelle zu Paderborn. (Nach Lübke.)

dreischiffig mit gleichen Schiffhöhen, mit kuppelartigen Wölbungen bedeckt, die von schlanken Säulen getragen werden. Die Kapitäle der letzteren haben spielende Umbildungen antiker Form, darüber als Auflager ein Stück Gebälkaufsatzes. Bischof Meinwerk hatte die Kapelle durch „griechische" Werkleute aufführen lassen; die Erscheinung ihres Inneren, noch abstechend gegen das strengere Gefüge der im 11. Jahrhundert vorherrschenden Richtungen, deutet auf ein künstlerisches Verhalten, welches dem des 10. Jahrhunderts noch unmittelbar nahe stand.

Sonst macht sich in den westphälischen Monumenten dieser Epoche eine vorwiegend schlichte Strenge geltend. Der Dom

zu Bremen enthält in seinem Kerne schwere Pfeilerarkaden, die, wie es scheint, von einem im Jahre 1043 begonnenen Bau herrühren. Die Kirche von Kemnade an der Weser, 1046 geweiht, ist gleichfalls eine einfache Pfeilerbasilika. Ebenso der Dom zu Soest, seiner ursprünglichen Anlage nach. — Solcher Anlage entspricht eine massenhafte Thurmvorlage auf der Westseite, oberwärts mit kleinen Arkadenfenstern, davon sich an zwei andern Monumenten die Beispiele erhalten haben; am Dome von Paderborn (1058—68) und am Dome von Minden (1062—72).



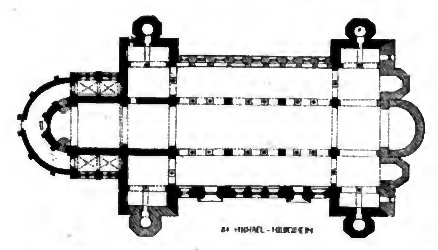
Dom von Minden. Obertheil des Thurmbaues. (Nach Lübke.)

Ausserdem ein Paar Krypten aus der späteren Zeit des Jahrhunderts: die des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich von einem 1078 geweihten Gebäude) und die der Stiftskirche zu Vreden, die sich wiederum durch dekorative Eigenthümlichkeiten auszeichnet.

Die Monumente von Sachsen bekunden eine lebhafte Pflege jenes Basilikensystems, welches durch einen Wechsel von Pfeilern und Säulen in den Schiffarkaden auf eine rhythmische Gliederung der inneren Räumlichkeit ausgeht. Einfache Säulen- und einfache Pfeilerbasiliken finden sich hier nur in einigen wenigen Beispielen. Die Behandlung ist verschiedenartig; die Mehrzahl der Beispiele rührt aus der späteren Zeit des Jahrhunderts her.

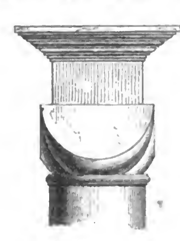
Ein grossartiger Basilikenbau gehört indess, seiner ursprünglichen Anlage nach, bereits dem Anfange des Jahrhunderts an. Dies

ist die Kirche St. Michael zu Hildesheim, die durch Bischof Bernward (993—1022) erbaut und im Jahre 1022 und abermals 1033 geweiht und in späterer Zeit, doch mit Beibehaltung der Grundmotive und einzelner Theile des alten Baues, mehrfach verändert wurde. In ihrem Schiffe wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler. Breite Seitenschiffe, zwei mächtige Querschiffe, an die sich ein östlicher und ein westlicher Chor anschlossen und in deren Flügel Arkaden-Emporen (mit ausserhalb vorliegenden



Grundriss der Kirche St. Michael in Hildesheim. (Nach Hase u. Gladbach.)

achteckigen Treppenthürmchen) eingebaut waren, gaben dem Inneren in seiner Gesammtheit eine volle und grossartige Wirkung. Die alten Säulen (an deren Stelle zum grossen Theile andre von üppiger spätromanischer Form getreten sind) haben ein schweres Würfelkapitäl und über diesem, statt des Deckgesimses, eine Art antikisirenden Gebälkaufsatzes, beide Stücke in fremdartig disharmonischer Verbindung und hiemit ein vorzüglich schlagendes Beispiel für die Verschiedenheit des Ursprunges ihrer Formen. — Jünger, der Epoche um 1060 angehörig, durch Modernisirung zumeist entstellt, sind der Dom von Hildesheim, mit demselben Wechsel von Pfeilern und Säulen, und die dortige Kirche auf dem Moritzberge, eine einfache Säulenbasilika.



Altes Säulenkapitäl aus St. Michael in Hildesheim. (Nach Hase.)

Der Dom zu Goslar, 1050 geweiht, mit späteren Bauveränderungen, hatte im Innern einen Wechsel von je einer Würfelknaufsäule mit einem Pfeiler. Er ist in neuerer Zeit abgerissen. (Eine erhaltene Vorhalle ist spätromanisch.)

Die Stiftskirche zu Gandersheim gehört in der Masse ihres Baues einer Erneuung nach dem Jahre 1073 an. Doch

hat sie ältere Theile, namentlich den Unterbau der breiten Westhalle, deren Formen, zum Theil denen der Michaelskirche zu Hildesheim verwandt, die Frühzeit des Jahrhunderts verrathen. Die Theile des Baues nach 1073, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, zeigen mehrfach ein nüchternes Formenspiel und, z. B. in den Schilfblattkapitälen, eine trockne Behandlung. (Später sind manche andre Veränderungen und in neuster Zeit eine umfassende Restauration erfolgt.)

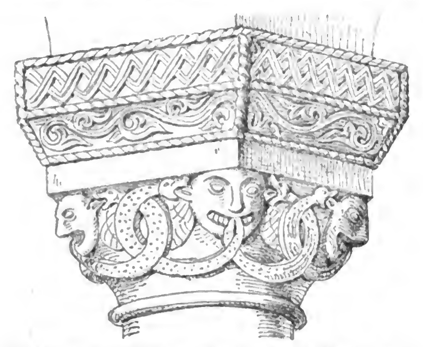
Der älteste Theil der Marienkirche zu Magdeburg, der Chor und Ansatz des Schiffes, rührt von einem, nach 1064 begonnenen Bau her, während das Uebrige späterer Erneuung zuzuschreiben und über das Ganze ein abermals späterer und umfassender Umbau ergangen ist. Hier tritt, bei massig schweren Grundformen, z. B. derartigen Würfelkapitälen, die aus der



Marienkirche zu Magdeburg. Kapitäl einer ummauerten Säule. (F. K.)

späteren Verbauung vorragen, eine Richtung des Geschmackes ein, die sich in ungefügen Dekorationen, Bandgeschlingen u. dgl., welche in einer rohen Schnitzmanier aufgeführt sind, wohlgefällt und auf urthümliche Gewohnheiten, wie solche aus dem alten Holzbau herübergenommen sein mussten, zurückdeutet. — Dieselbe Behandlung in der Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, in deren Schiffarkaden je zwei Säulen mit einem

Pfeiler wechselten. — Ebenso in der Stiftskirche (Schlosskirche) zu Quedlinburg, die bereits von Heinrich I. gegründet und zur Stätte seiner Gruft ersehen, die um den Schluss des 10. Jahrhunderts neugebaut und 1021 geweiht war, und deren abermalige Erneuung nach einem Brande von 1070 zu einer neuen Weihung im Jahre 1129 führte. Aber jener barbarisirend nordische Geschmack zeigt sich hier in reicher phantastischer Durchbildung, auch in feinerer Behandlung, während die Reminiscenz der Antike aufs Neue einen lebhaften Spielraum gewinnt und der Verwendung einzelner sehr alterthümlicher Stücke, welche aus den früheren Anlagen beibehalten sein mochten, einzelne Entwicklungsmomente gegenübertreten, die den Uebergang in den Romanismus des 12. Jahrhunderts bezeichnen. Der reichste



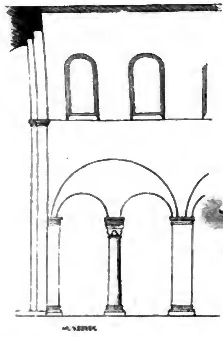
Schlosskirche zu Quedlinburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (F. K.)

Wechsel der Formen ist in der Krypta enthalten, welche sich unter Chor und Querschiff erstreckt; hier sind Säulen von lebhaft antikisirender Erscheinung und eine Fülle andrer, an denen sich eine phantastische Schnitzkunst mit mannigfaltigen Formspielen ergeht. Der Oberbau, im Schiff mit je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern, hat derbere Formen, ist aber durch rohe Verbauung vielfach entstellt. (Der Oberbau des Chors ist gothische Erneuung des 14. Jahrhunderts.)

Als einfache Pfeilerbasiliken sind die schlichten Reste des Domes zu Walbeck, die man einem Bau von 1011 zuschreibt, und die Ulrichskirche von Sangerhausen zu nennen, letztere vom Jahre 1083, mit Details, welche der eben bezeichneten Geschmacksrichtung folgen, mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen und jüngerer Ueberwölbung des Mittelschiffes.

Einige Basiliken aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts

haben, im Gegensatz gegen jene Richtung, das Gepräge maassvoller Strenge. Die künstlerische Sorge erscheint, wie der Behandlung des Details, so vorzugsweise einer inniger gebundenen Totalwirkung zugewandt und nimmt, um diese zu erreichen, jenes schöne Motiv auf, welches bereits in der Abteikirche von Echternach festgestellt war: das eines Wechsels von je einer Säule und je einem Pfeiler in den Schiffarkaden und der Verbindung der Pfeiler durch einen, die Arkaden überspannenden grösseren Wandbogen. Zu diesen Monumenten gehört die Kirche von Huysburg unfern von Halberstadt, eins der am Besten erhaltenen Monumente dieser Epoche, deren Bau in die Zeit zwischen 1083 und 1101 fällt, mit älterer westlicher Absis und jüngerem im Jahre 1121 geweihten Ostchore; [1] — die ursprüngliche Anlage der vielfach umgewandelten und beeinträchtigten Kirche von Drübeck, — und die der Kirche von Ilsenburg, welche letztere indess schon der Frühzeit des 12. Jahrhunderts angehören dürfte.



Kirche von Huysburg. Inneres System. (Nach Hartmann.)

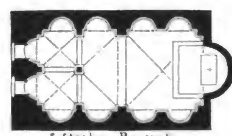
Als andre Reste des 11. Jahrhunderts sind zu nennen: die alten Theile des im Jahre 1042 geweihten Domes von Merseburg: die Rundthürme zu den Seiten des Chores und die Krypta, mit schnitzartig behandelten Pfeilern, — die Krypta der Stiftskirche zu Zeitz, mit derben Würfelknaufsäulen, — und der Untertheil des Westbaues der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. — Ferner die Kapelle der kaiserlichen Pfalz zu Goslar, ein zweigeschossiger Bau von eigner Anlage (im Charakter der später mehrfach vorkommenden Doppelkapellen), wohl dem Schluss dieser Epoche angehörig, und die Ueberreste schlichter Rundkapellen auf Kloster Petersberg bei Halle und auf Schloss Groitzsch bei Pegau.

In den südöstlich deutschen Distrikten erscheinen zunächst wieder einige schlichte Pfeilerbasiliken. So die später vielfach umgewandelte Kirche von Stift Obermünster zu Regensburg in ihrem inneren Kerne, einem im Jahre 1010 geweihten Bau angehörig; — der Dom von Augsburg, 995—1065, dessen Mittelschiff in seiner ursprünglichen Anlage (durch spätere Ueberwölbung verändert) Arkaden von etwas leichterem Verhältniss und kräftiger Bogenspannung zeigt; — auch der Dom von Eich-

[1] Vergl. darüber meine Geschichte d. Bauk., II.

stätt, um 1060 vollendet, sofern das älteste, aus dieser Epoche allein erhaltene Stück desselben, der schwere Schwibbogen zwischen Mittelschiff und Westchor, einen Schluss auf die ursprüngliche Anlage verstattet.

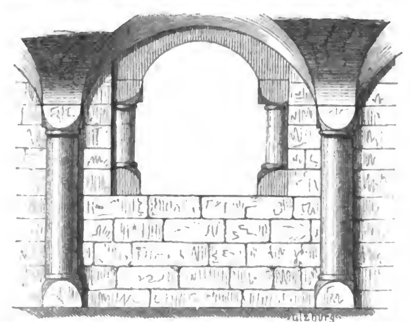
Einige Reste zu Regensburg,[1] welche der Zeit um die Mitte des 11. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Behandlung von wohlverstandener, sinnig feiner Classicität. Namentlich einige Stücke der Kirche von St. Emmeram: das alte Doppelportal der Nordseite, zwischen 1049 und 1064 ausgeführt, zwei Nischen, in deren jeder eine von streng antiker Pilasterarchitektur umrahmte Thür befindlich ist, und die Nischenwände der westlichen Krypta (an der sich im Uebrigen eine Erneuung aus der Zeit des 12. Jahrhunderts erkennen lässt). — Sodann die St. Stephanskapelle neben dem Dome, gleichfalls mit Nischenwänden zwischen antikisirenden Pilastern, mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt.



Grundriss der St. Stephanskapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Die sogenannte Eberhards-Krypta zu Regensburg hat alterthümliche Formen von so völliger Einfachheit, dass eine nähere Zeitbestimmung nicht anzugeben ist. — Aehnlich ist eine Krypta zu Unter-Regenbach in Schwaben (der Keller des Pfarrhauses), doch mit einzelnen Besonderheiten, die auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts schliessen lassen.

Zu Salzburg war die Kirche vom Kloster Nonnberg [2] in



Vom Kreuzgange des Klosters Nonnberg zu Salzburg. (Nach Heider.)

[1] v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 164, ff. — [2] Heider, mittelalterl. Kunstdenkmale in Salzburg, im Jahrbuch der k. k. Centr.-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, II.

der Frühzeit des 11. Jahrhunderts erbaut worden. Die westliche Vorhalle, mit Wandnischen im Innern, gehört noch der alten Anlage an. Bedeutender als diese, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts herrührend, ist der zur Seite der Kirche belegene Kreuzgang, ein massenhaftes Werk, dessen Kreuzwölbungen auf stämmigen Wandsäulen ruhen, nach der Hofseite zu mit fensterartigen Oeffnungen, deren gedrückte Bögen von ähnlichen Säulen getragen werden; die Säulen durchgängig mit schlichten Würfelkapitälen und ihre Basen, statt der sonst üblichen antikisirend attischen Form, ebenfalls in der Weise eines abgerundeten Würfels (umgekehrt als wie beim Kapitäl) gebildet.

Im westlichen Ungarn, dahin die deutsche Kultur zeitig übergetragen ward, erscheint die rohe Krypta der Kirche von Tihany, am Plattensee, als Rest eines Baues vom J. 1054. — Ob an den Domen von Fünfkirchen und von Gran, deren Bauzeit in das frühe Mittelalter zurückgeht, gleichfalls Ueberbleibsel des 11. Jahrhunderts vorhanden sind, darf einstweilen als fraglich bezeichnet werden.

Frankreich.

In Frankreich erscheint das System des Pfeilerbaues vorherrschend. Wo sich an erhaltenen Monumenten Säulen in selbständiger Verwendung vorfinden, ist das alte Gesetz des Basilikenbaues durch die Einführung abweichender Constructionen schon wesentlich abgeändert.

Die Monumente in den Nordprovinzen des Landes, und zunächst die östlichen, haben manches Uebereinstimmende mit den deutschen Gebäuden der in Rede stehenden Epoche. Namentlich ist dies bei einem Hauptbau der Zeit, der Kirche St. Rémy zu Rheims, die von 1041—73 ausgeführt wurde, der Fall. Der Kern des Schiffbaues (in jüngerer und allerdings sehr durchgreifender Umwandlung) rührt von dieser Anlage her: kräftige Pfeilerarkaden mit hoher Empore, die sich, durch eine Säulenarkade über jedem unteren Bogen, gegen das Mittelschiff öffnet. Die formale Stimmung, namentlich das feine Karniesprofil der Deckgesimse, ist der niederrheinischen Architektur verwandt. — Die Kirche Notre-Dame zu Nesle (Dép. Somme), seit 1021 erbaut und vielfach verändert, das Schiff von St. Denis zu Morienval (Dép. Oise), vom Schlusse des Jahrhunderts, sind als andre Beispiele des Pfeilerbasilikenbaues anzureihen. — Sodann das Schiff der Kirche St. Germain-des-Prés zu Paris, dessen Pfeiler an den Zwischenseiten und auf der Rückseite, hier für eine Kreuzwölbung der Seitenschiffe, mit Halbsäulen versehen sind, während eine Halbsäule an der Vorderseite der Pfeiler be-

trächtlich jüngerer Zusatz ist (für das späte Mittelschiffgewölbe). Das Schiff gilt als Ueberbleibsel eines Baues von 990—1014: die, zwar vielfach überarbeitete Behandlung seines Details, namentlich der sculptirten Kapitäle, deutet aber jedenfalls auf die Schlusszeit des 11. Jahrhunderts. (Der Chor rührt aus dem 12. Jahrhundert her, einen Bau ersetzend, welcher in der Epoche von 990—1014 ausgeführt sein mochte.)

Von der im Jahre 1068 erbauten und in neuerer Zeit abgerissenen Kirche Ste. Geneviève zu Paris sind einige roh sculptirte Säulenkapitäle erhalten (im zweiten Hofe der École des Beaux-Arts), die auf eine Säulenbasilika schliessen lassen.

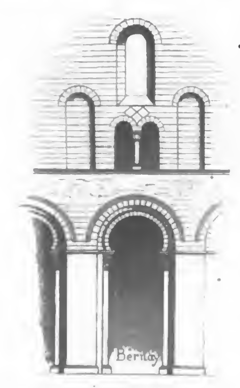
Dann sind ein Paar Krypten zu erwähnen: die alte Krypta der Kirche von St. Denis (der Mittelraum), mit Wandsäulenarkaden, die ähnlich roh sculptirte Kapitäle haben; — und die eigenthümlich merkwürdige Krypta von Jouarre in der Champagne (D. Seine-et-Marne). Die letztere, aus zwei Kapellen bestehend, ist verschiedenzeitig. Die Kapelle des h. Ebrigisel ist zum Theil roher Bau des 7. Jahrhunderts, zum Theil Erneuung des 12.; die Kapelle des h. Petrus hat Säulen mit zierlich schmuckreichen antikisirenden Kapitälen, die, ebenso wie die sonstigen Details, bestimmt auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts deuten. — So auch die Krypta der Kathedrale von Auxerre in Nord-Burgund, besonders durch ihre Plananlage von Bedeutung: mit einem umherlaufenden Umgange umgeben, dem sich ostwärts eine vorspringende Absidenkapelle anlegt.

Anderweit ist der westliche Vorbau der Abteikirche von St. Bénoit-sur-Loire, im Gebiet von Orléans, von entscheidender baugeschichtlicher Bedeutung. Sein Untergeschoss wurde unmittelbar nach einem Brande vom Jahre 1026 gebaut. Es bildet eine schwere, rings nach aussen geöffnete Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben, in ungenauen Massverhältnissen ausgeführt, die Pfeiler mit vortretenden Halbsäulen versehen. Die Kapitäle der Halbsäulen haben theils sehr glückliche Reminiscenzen antik compositer Form, theils barbarisch figürliche Sculptur; ihre Basen sind, überaus barock, in der verschiedenartigsten Zusammenstellung antiker Gliederungen gebildet. Der Oberbau, in leichteren und edleren Verhältnissen, ist jünger und wohl erst um den Schluss des 11. (oder um den Anfang des 12.) Jahrhunderts ausgeführt.



Kapitäl vom Portikus der Kirche von St. Bénoit-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

In der Normandie bildet das Schiff der Abteikirche von Jumièges (D. Seine inf.) den Rest eines von 1040—67 ausgeführten Baues: schwere Arkaden auf Pfeilern, die an den Seiten mit Halbsäulen besetzt sind und die mit freistehenden Säulen wechseln; darüber die ebenso schweren Gallerie-Arkaden einer Empore; die Kapitäle in einem noch formlos rohen Uebergange aus der Rundform der Säule in das Viereck der Deckplatte. — Jünger, in kräftigerer und edlerer Durchbildung, abermals an die Energie altrömischer Architektur erinnernd, sind die alten Theile der Kirche von Bernay (D. Eure), Pfeilerarkaden, mit schlanken Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler. — Wiederum roh, aber in völlig abweichendem Systeme, erscheint die Kirche von Léry (Eure), mit plumpen Rundsäulen und tonnengewölbter Decke, ohne Oberfenster. Es ist ein System, welches dem südfranzösischen entspricht. (Die Façade ist später.)



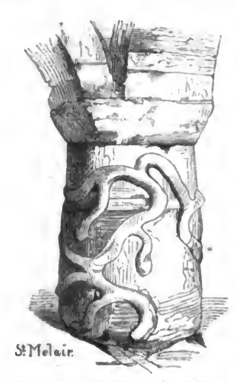
Inneres System der Kirche von Bernay. (Nach de Caumont.)

Ansehnliche klösterliche und kirchliche Stiftungen fanden durch Herzog Wilhelm, den Eroberer Englands, und zu seiner Zeit in Caen und an andern Orten der Normandie statt. Die diesen Stiftungen angehörigen Monumente tragen jedoch insgesammt den Stempel späterer Erneuung.

Im Anjou ist die Kirche St. Martin zu Angers,[1] um 1020 erbaut, als völlig schlichte Pfeilerbasilika anzuführen. Die mittlere Vierung des Querbaues ist thurmartig erhöht und mit einem (vermuthlich jüngeren) Kuppelsegment überwölbt. — Die Kirche St. Jean zu Langeais in Touraine wird als ein ähnliches und ähnlich altes Gebäude bezeichnet.

In der Bretagne, und zwar im äussersten Westen (Dép. Finistère), finden sich einige Monumente, die gleichfalls der Epoche des 11. Jahrhunderts zu entsprechen scheinen, dabei aber eigenthümlich barbaristische Elemente zur Schau tragen, Zeugnisse der Sinnesweise der hier ansässigen keltischen Bevölkerung. Als solche sind anzuführen: zu Lanmeur bei Morlaix die Krypta der Kirche St. Mélair mit ungefüg rohen Säulen, deren einige auf den Schäften mit schweren Polypenwindungen verziert sind, und die Kirche Notre-Dame-de-Kernitroun, eine schwere Pfeilerbasilika; — zu Lanleff die Ruine eines Rundbaues, mit Pfeiler-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (4, 5.)*



Säule in der Krypta von St. Mélair zu Lanmeur. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Arkaden, denen Halbsäulen mit seltsam rohen Kapitälen und Basen angelehnt sind.

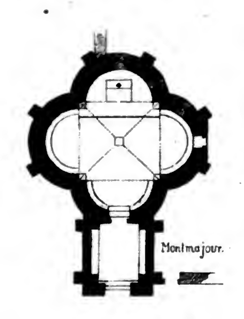
Im Süden zeigen sich nur geringe und zumeist wenig sichere Spuren eines Basilikenbaues mit flacher Decke, wobei im Inneren nur Pfeiler angewandt erscheinen. Die Kirche von Baillargues (Dép. Hérault), soll, vor einer neueren Veränderung, in dieser Weise beschaffen gewesen sein. Die Kirche der Abtei St. Guilhem-du-Désert (ebenda) erscheint ihrem Kerne nach als eine Anlage der Art, im 12. Jahrhundert aber erheblich umgewandelt und wohl in dieser Zeit erst überwölbt. Die Kirche von Apt in der Provence (Vaucluse) hat in ihrem ältesten Theile, vom Jahre 1065, einfache Pfeilerarkaden und Kreuzgewölbe über dem Seitenschiff, wobei jedoch die ursprüngliche Gesammtanlage zweifelhaft bleibt. — Die Kirche St. Michel zu Lescure im oberen Languedoc (Tarn), wohl aus der Spätzeit des Jahrhunderts, hat Pfeiler mit Halbsäulen und ausser den Arkadenbögen grössere quergespannte Bögen, welche die flache Bedeckung tragen helfen. (Das Portal ist später.)

Einige Einzelstücke kommen für die lokale Geschmacksrichtung, für ihre Zeitbestimmung, für die Bezeichnung des Gegensatzes dieser Epoche gegen die neuen und vielseitig bewegten Erscheinungen des folgenden Jahrhunderts in Betracht. So einige Portale an Monumenten des Roussillon: das der Abteikirche von Cuxa, mit barbaristischem Ornament, vielleicht noch von einem Bau des 10. Jahrhunderts (984) herrührend; das höchst schlichte Portal der Kirche St. Jean-le-vieux zu Perpignan (1025); die ebenso schlichte Façade der Kirche von Arles-sur-Tech (1045). — So die Façade der Kirche von Manglieu in der Auvergne, mit einfachen Pfeilerarkaden und mit hohen Wandbögen über schlichten Pilastern, in solcher Anordnung wiederum jenes strenger römische Gefüge des 11. Jahrhunderts wahrend und hiemit zugleich von dem reichen Styl der späteren auvergnatischen Denkmäler wesentlich unterschieden. — So ein Stück der Nordseite von St. Hilaire zu Poitiers, [1] das, als Zeugniss eines älteren Baues vom Jahre 1049, der jüngeren Prachtanlage dieses Gebäudes gegenübersteht. —

[1] Parker, in der Archaelogia, XXXIV, p. 288, Anm.

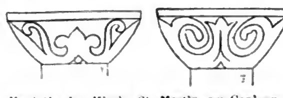
Wie bereits angedeutet, wendet die südfranzösische Architektur das Gewölbe schon früh zur Bedeckung der inneren Räume an. Das constructive Bedingniss desselben musste auf die Gestaltung des inneren Systems von wesentlichem Einflusse sein.

Ein kleiner Kuppelbau aus dem Anfange des Jahrhunderts mag zunächst erwähnt werden: die im Jahre 1019 geweihte Grabkapelle Ste. Croix zu Montmajour bei Arles in der Provence, eine einfach quadratische Anlage mit vier Absiden.



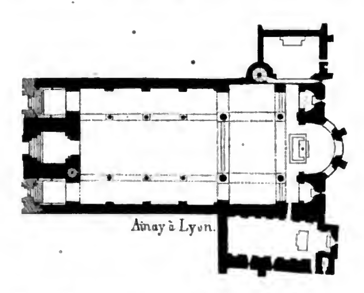
Grundriss von Ste. Croix zu Montmajour. (Nach Viollet-le-Duc.)

Das Entscheidende war die Verbindung des Gewölbes mit dem Langbau der Basilika; die Tonnenwölbung war diejenige Constructionsform, welche dem letzteren naturgemäss zu entsprechen schien. Ein Beispiel von sehr alterthümlicher Erscheinung zeigt eine naive Lösung der Aufgabe. Es ist die Ruine der Klosterkirche St. Martin am Canigou (einem Pyrenäengipfel im Roussillon), vielleicht noch einem Bau von 1001 angehörig, eine Säulenbasilika mit einem Tonnengewölbe über jedem Schiffe, wobei aber das mittlere, um des erforderlichen Widerlagers nicht zu entbehren, nicht erhöht ist. Die Säulen sind von Granit, die Kapitäle flach würfelartig und mit schlichten Verzierungen versehen. — In anderen Fällen fand man es zweckgemäss, die Seitenschiffe ganz wegzulassen und sich mit einschiffigem Raume, mit anstossenden Querschiffflügeln oder ohne solche, zu begnügen. Der Art sind die schlichten Kirchen von Villeneuve-lès-Maguelone und von Londres, sowie die zierlicheren, schon der Uebergangszeit aus dem 11. in das 12. Jahrh. angehörigen von Castries und von Saussines (sämmtlich im Dép. Hérault). Die letzteren zeigen eine Fortbildung der Construction, indem der Tonnenwölbung vorspringende Quergurte untergelegt und diese von Wandsäulen mit schmuckreichen Kapitälen getragen sind. — Doch war das Grundschema der Basilika, mit dreischiffigem Raume und mit der Erhebung des Mittelschiffes, in dem allgemeinen ritualen Bedürfniss zu fest gewurzelt, als dass man nicht hätte danach streben sollen, dasselbe auch mit der abweichenden Constructionsweise zu verbinden. Hiebei kam es vornehmlich darauf an, der Tonnenwölbung des erhöhten Mittelraumes, die von den Schiffarkaden getragen ward, durch ein


Kapitäle der Kirche St. Martin am Canigou. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

gegenstrebendes Widerlager die nöthige Sicherung zu geben; man erreichte dies dadurch, dass man den Seitenschiffen halbe Tonnengewölbe (im Profil eines Viertelkreises) gab, welche den Druck der Hauptwölbung auf die äusseren Seitenmauern hinableiteten. Man verlor damit freilich die Oberlichter des Mittelraumes, deren Wirkung für das gesammte Basilikensystem von so wesentlicher Wirkung war; man sah sich statt dessen in ein mysteriöses höhlenartiges Halbdunkel versetzt; aber es scheint, dass eine solche räumliche Stimmung der Bevölkerung jener Lande vorzugsweise zusagte. Ein charakteristisch durchgebildetes Beispiel der auf solche Weise gewonnenen architektonischen Composition ist die Kirche von Elne im Roussillon (unfern von Perpignan). Sie hat im Innern Pfeilerarkaden mit Halbsäulen, welche theils die den Arkadenbögen, theils die der Tonnenwölbung untergelegten Gurte tragen.* Es wird von einem Bau dieser Kirche (doch mit Andeutung einer abweichenden baulichen Anlage) aus der Zeit von 1019—69 berichtet: das Vorhandene scheint einer Erneuung in der Spätzeit des Jahrhunderts anzugehören.

Das so gewonnene Resultat fand weite Verbreitung und lange Dauer, zum Theil zwar nicht ohne mancherlei Modificationen. Die Kirche der Abtei von Ainay zu Lyon, 1107 geweiht, eine



Grundriss der Kirche von Ainay zu Lyon (Nach Peyré.)

Säulenbasilika mit antikisirenden Kapitälen, befolgt dasselbe System, in Verbindung mit einem byzantinisirenden Kuppelbau über der Vierung des Chores. (Die Façade ist später.) — Die Kirche von St. Savin [1] im Poitou ist gleichfalls eine Säulenbasilika (im vorderen Theile mit zusammengesetzten Pfeilern statt

[1] Mérimée u. Seguin, peintures de l'église de St. Savin. *Denkm. d. Kunst, T. 43 (8.)*

der Säulen), mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen. Ihr reich gebildeter Chorplan und die Detailbehandlung deuten auf einen, aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberreichenden Bau. Andre Kirchen jener Gegend haben ein ähnliches System.— Der Baumeister des Schiffes der Kirche St. Philibert zu Tournus in Burgund (D. Saône-et-Loire) ist bemüht gewesen, durch eine abweichende Disposition das Oberlicht des Mittelschiffes zu erhalten, indem er die Wände desselben durch Querbögen verband und zwischen diese querliegende Tonnenwölbungen spannte.



Innenansicht des Schiffes von St. Philibert zu Tournus. (Nach Chapuy.)

Aber das Unrhythmische und Unbelebte dieser Anordnung fand so wenig Beifall wie die schweren Rundpfeiler im Schiff der Kirche und der sonstige Mangel an edlerer Durchbildung. (Eine grosse Vorhalle hat ähnliche Rundpfeiler mit gleich hohen Kreuzgewölben. Die übrigen Theile der Kirche sind später.) — In der Kathedrale von le Puy-en-Vélay wurden gleichfalls Querbögen über das Mittelschiff gespannt und zwischen diesen achteckige Kuppeln eingewölbt. Die roh behandelten östlichen Theile

scheinen der in Rede stehenden Epoche anzugehören. (Das Uebrige ist ebenfalls später.)

Bei einigen südfranzösischen Monumenten fand das im Vorigen bezeichnete Wölbesystem eine erhöhte, zu eigenthümlich machtvoller Wirkung gesteigerte Ausbildung, mit der Anordnung von Emporen, deren Decke durch jenes Halbtonnengewölbe gebildet ward, während sie selbst von Kreuzwölbungen (über den



Innenansicht des Schiffes von St. Saturnin zu Toulouse. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Räumen der Seitenschiffe) getragen wurden, mit einem, diesen complicirteren Massen entsprechenden Pfeilersystem, mit mehrschiffiger Ausbreitung des Grundrisses, mit reicher Entfaltung des Chorplanes durch Chorumgang, durch Absiden, welche aus letzterem wie an den Querschiffflügeln vortraten, u. s. w. Aber der Beginn dieser gesteigerten Entwickelung fällt ohne Zweifel

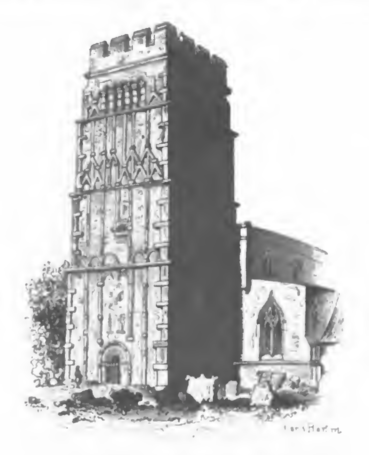
bereits in die Epoche der Uebergänge aus dem Style des 11. in den des 12. Jahrhunderts; zu einem bestimmteren Urtheil über den Gang der Entwicklung geben die bis jetzt veröffentlichten Materialien noch keinen genügenden Anhalt. Das wichtigste der erhaltenen Monumente der Art ist die Kirche St. Saturnin (St. Sernin) zu Toulouse. Sie ist fünfschiffig, mit dreischiffigem Querbau und mit jener reicheren Choreinrichtung. Eine Weihe fand im Jahre 1096 statt, was, da die Anwesenheit des Papstes Urban II. die zufällige Veranlassung war, auf die derzeitigen Fortschritte des Baues keinen Schluss verstattet. Das Innere des Langschiffes zeigt ernste, machtvoll erhabene Hauptformen von vorherrschend strenger Behandlung, zum Theil in etwas verschiedenartiger Anordnung, was auf Unterschiede der Bauzeit deutet; in den Säulenkapitälen der Arkaden, durch welche sich die Emporen gegen die mittleren Haupträume öffnen, tritt dagegen bereits eine glänzendere Ausstattung ein. Das Choräussere hat eine vorzüglich reiche Dekoration, die aber, wie es scheint, jedenfalls schon der Zeit des 12. Jahrhunderts angehört. Die Kirche von Conques (Dép. Aveyron) hat ein nahe verwandtes System, doch in jüngerer Behandlung (vergl. unten). — Die in neuerer Zeit abgerissene berühmte Abteikirche von Cluny in Burgund war ein Bau von ähnlich grossartiger Ausbreitung, mit zwei Querschiffen. Als ihre Bauzeit wird die Epoche von 1089 bis 1131 genannt; wieweit und in welchen Stadien der Bau während dieser Zeit durchgeführt war, muss dahin gestellt bleiben. (Ihre grosse Vorhalle, ebenfalls noch romanisch, rührte erst von 1220 her.)

Die britischen Lande.

In der englischen Architektur des 11. Jahrhunderts machen sich zwei verschiedenartige Richtungen bemerklich: eine „angelsächsische,“ welche den formalen Ausdruck der Sinnesweise der älteren Bevölkerung des Landes ausmacht; und eine „normannische,“ welche schon seit der Mitte des Jahrhunderts aus einer Neigung zu nordfranzösischer Sitte hervorging und seit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie (1066) umfassendste Pflege fand. Die letztere schliesst sich den baulichen Bestrebungen des Festlandes an; die erstere blieb neben ihr auf längere Zeit (bis in das 12. Jahrhundert hinein) in Geltung. Im Einzelnen fanden gegenseitige Einwirkungen statt; namentlich sind manche Besonderheiten in den normannischen Monumenten auf Rechnung der sächsischen Werkleute zu setzen, deren die Eroberer für die Ausführung ihrer Bauten doch nicht entbehren konnten.

Das Eigenthümliche der angelsächsischen Bauweise besteht

in der Anwendung und Ausbildung von Formen, welche naiv den Bedingnissen des Materiales und der Technik folgten oder aus der Tradition dieser Bedingnisse beibehalten waren. Es sind theils Motive einer besonderen Art des Steinbaues, theils solche des Holzbaues, theils eine eigene Verschmelzung beider. Die Steinbau-Motive ergaben sich aus dem Bau mit Bruchsteinen, der mit Pfosten und Bändern von Hausteinen eingefasst und durchzogen war. Man bildete die Pfosten aus einem Wechsel „kurzer und langer“ Steine und liess die ersteren häufig, zur Herstellung eines festeren Verbandes, in das Bruchsteinmauerwerk eingreifen. Man bildete sie aber auch als schlichte Vertikalstreifen, die mit Horizontalbändern abwechselten, und man verband damit zuweilen, nach den Motiven eines Holzfachwerkbaues, schräge Steinstreifen, auch bogenförmig gekrümmte, diese nach den Motiven, welche anderweit im ausgebildeten Steinbau vorlagen. Man deckte die Fenster, auch die Thüren, häufig mit Steinen von der Form schräg liegender Giebelsparren ein. Man gab dem Detail sodann oft das Gepräge einer Schnitzmanier, deren Vorbild unmittelbar in der Holztechnik beruhte, sowohl in Gesimsen als besonders in den Arkadensäulchen, welche (wie



Thurm der Kirche von Earl's Barton. (Nach Britton.)

schon in der Kirche zu Brixworth, oben S. 18) in Fensteröffnungen und Gallerien angewandt wurden.

Die Beispiele dieser Bauweise sind in zahlreichen Einzelstücken, besonders an Thürmen, die sich vor der Westseite des Gebäudes oder auch über dessen mittlerer Vierung erheben, erhalten, grösseren Theils in sehr schlichter Behandlung, bei einigen Monumenten jedoch in ansehnlicher Entwicklung. Zu diesen gehört der Thurm der Kirche von Barnack (Northamptonshire), dessen Ausstattung im Ganzen noch aus einfacheren Elementen zusammengesetzt ist, — der schon reicher gebildete Thurm der Kirche St. Peter zu Barton-upon-Humber (Lincolnshire), — und der vorzüglich stattliche (mit späterer Krönung versehene) Thurm der Kirche von Earl's Barton (Northamptonsh.). Die Behandlung von Einzelheiten des letzteren scheint aber schon auf die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten.

Die Ausführung von Bauten nach den Mustern des Festlandes begann unter der Regierung Edwards des Bekenners (1042—66); der Bau der Abteikirche von Westminster bei London wird als das erste Beispiel der Art genannt. Die sächsischen Monumente hatten durchgehend geringe Dimensionen; die Kolossalität und die Pracht der neuen Werke erweckte, noch auf geraume Zeit hin, ein befremdliches Staunen von Seiten der sächsischen Zeitgenossen. — Von der Klosterkirche von Waltham (Essex), deren Bau zur Zeit König Edward's stattfand, wird berichtet, dass die Architekturtheile des Innern mit vergoldetem Erze bekleidet waren.

Nach der Eroberung des Landes durch die Normannen liessen es sich die neuen Herren angelegen sein, demselben durch höchst machtvolle Bauten, dazu ihnen das besiegte Volk reichere Mittel darbot als die Heimat gewährt hatte, das Siegel der Herrschaft aufzudrücken. Von den Kirchen, die nach jenem Ereigniss in den letzten Decennien des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurden, sind ansehnliche Reste erhalten. Sie zeigen ein kühnes Schalten mit den Mitteln und dem vorliegenden Formenmaterial, eine Neigung zu manchen grossartigen und überraschenden Combinationen, zugleich aber — bei dem Mangel einer starken künstlerischen Schule, dem noch sehr mässigen künstlerischen Vermögen, welches die Normannen aus der alten Heimat mitgebracht hatten, der nicht minder beschränkten Kunstübung, die sie in dem überwundenen Volke vorfanden, — in der Behandlung einen mehr oder weniger barbaristischen Zug. Es gehört hieher, als Hauptbeispiel, die Kathedrale von Winchester,[1] das noch gegenwärtig vorhandene, zwar in vielen Theilen umgewandelte, doch in einigen charakteristischen Stücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene Gebäude, 1079 begonnen und 1093 dem Gottesdienste übergeben. Namentlich die Flügel des dreischiffigen

[1] Zu Britton, cath. antt., vergl. Willis, the arch. history of Winchester cath., in den Proceedings of the ann. meeting of the archaeol. Institute of Gr. Britain and Ireland at Winchester. 1845.

Querbaues haben noch die wesentlichen Formen des alten Systems: das einer Pfeilerbasilika mit Emporen; die Pfeiler reichlich und zu einem nur dekorativen Zwecke mit Halbsäulen besetzt; die Halbsäulen der Vorderseite an der Innenwand emporlaufend, aber nicht als Träger eines Gewölbes oder in der Absicht auf ein solches, sondern ebenfalls nur für eine dekorative Wirkung; die Kapitäle in Würfelform, mit Falzen in den Ecken. Ausserdem eine mächtige Kryptenanlage, mit umherlaufendem Umgange und östlich anstossender Kapelle; ihre Säulen zum Theil mit einfach rohen, wulstförmigen Kapitälen und Basen. — Aehnlich die Flügel des Querbaues der gleichzeitigen Kathedrale von Ely, die kolossalen Krypten der Kathedrale von Worcester und Canterbury, [1] sowie Chor und Krypta der im Jahre 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester. Die letztere hat in dem (spätgothisch überbauten) Chore ein bezeichnend barbaristisches Gefüge: Arkaden auf kurzen und schweren Rundpfeilern mit flachen Wulstkapitälen und ähnlich behandelte Emporen. — Ferner die Abteikirche von St. Albans (Hertfordshire), deren Bau schon vor der normannischen Eroberung vorbereitet war und 1116 geweiht wurde, in ihren alten Theilen mit einfachen Pfeilerarkaden und darüber mit einer Arkadengallerie, deren Säulchen eine zierliche Anwendung oder Nachbildung sächsischer Schnitzmanier zeigen; — die Kapelle des „weissen Tower“ zu London, mit derben Rundsäulen, schlichten Kapitälen mit Blattschmuck, Emporen und der hier auffälligen Erscheinung einer Tonnengewölbdecke; — die Krypta der zwischen 1078 und 1088 gebauten Kirche von Lastingham (Yorkshire), mit schweren, phantastisch barocken Säulen, in deren Erscheinung sich eine Einwirkung sächsischen Elements ziemlich deutlich auszusprechen scheint.



Kathedrale von Winchester. Grundriss der Pfeiler des Querbaues. (Nach Willis.)



Säule in der Krypta der Kirche von Lastingham. (Nach Britton.)

Irland, für die frühchristliche Cultur von eigenthümlicher Bedeutung, nahm an den Bewegungen, welche die Architektur

[1] *Denkm. d. Kunst, T. 41 (4.*

des 10. und 11. Jahrhunderts zu neuer Entwickelung trieben, keinen Antheil. Was dort in Neubau ausgeführt ward, behielt die urthümlichen, fast kyklopischen Formen des ersten Beginnes (I., S. 266) bei, in den kleinen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Kapellen, in der merkwürdigen Anlage der hohen Rundthürme, mit rohen und schmucklosen, nicht selten in Giebelsparrenform gebildeten Fenstern und Thüren. Was eine feinere Behandlung des Details, eine schmuckreiche Ausstattung hat, erscheint, aus einem oder dem andern Grunde, als Ergebniss einer Anregung von englischer Seite, als Werk des 12. Jahrhunderts. Nur ein ganz eigenthümliches Element technischer Construction dürfte bereits in der gegenwärtigen Periode als festgestellt zu betrachten sein: die Anlage gleichfalls gewölbter Oberkammern über der Wölbung jener Kapellen, die zu Trägern eines hohen Steindaches bestimmt zu sein scheinen und zu diesem Behufe die aufsteigende Form einer spitzbogigen Tonnenwölbung haben. (Wobei zu bemerken, dass schon in irischer Urzeit die spitzbogige Wölbung, nach altpelasgischer Weise in horizontal über einander vortretenden Steinbogen ausgebildet, vorkommt.) — Vorzugsweise wird den Iren, wie schon früher bemerkt, die Uebung des Holzbaues zugeschrieben, und es lässt sich voraussetzen, dass sie in diesem eine schmuckreiche Ausstattung nicht werden verschmäht, dass sie ihn namentlich mit feinen zierlich phantastischen Ornamenten, welche den Schmuck ihrer alten Schriftwerke ausmachen, (I., S. 272), werden ausgestattet haben. Erhaltene Reste der Art sind aber bis jetzt nicht nachgewiesen.





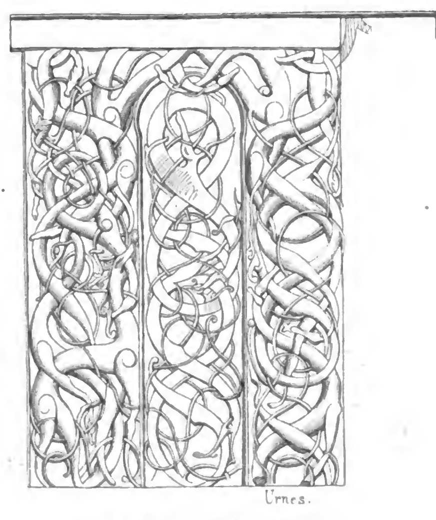
Eingangsthür des Rundthurmes zu Brechin. (Nach Wilson.)

Schottland hatte eine stammverwandte Bevölkerung, der sich in den niederen Landschaften (besonders seit der normannischen Eroberung Englands) sächsische Stämme zugesellten. Einige wenige schottische Reste erscheinen den alt-irischen ähnlich, z. B. das Kirchlein des hl. Magnus auf der Insel Egilshay, einer der Orkney's, und die Rundthürme zu Abernethy und zu Brechin im östlichen Küstenlande. Die Eingangsthür der letzteren, hochgelegen wie überall an diesen Rundthürmen, hat eine zierlich alterthümliche Umrahmung.

Die Bevölkerung von **Wales** ist gleichfalls keltisch, und auch hier kommen kleinere Bethäuser von urthümlicher Beschaffenheit, den irischen ähnlich, vor.

Norwegen.

Verwandtes Cultur-Element wurde sodann nach der Küste von Norwegen hinübergetragen. Dort finden sich zahlreiche Holzkirchen, deren Ausstattung zu jener keltisch-irischen Dekorationsweise mehrfach in naher Beziehung zu stehen scheint, insgemein allerdings schon in dem Gepräge einer Umbildung, welche auf eine mehr oder weniger selbständige Verarbeitung überkommener Motive deutet, in **einem** Beispiel, jedoch in der That mit völlig übereinstimmenden Grundzügen. Diess betrifft die



Portal der Kirche zu Urnes. (Nach Dahl.)

Kirche von **Urnes** in Soyn.[1] Ihre alten Theile sind verschiedenzeitig, theils hochalterthümlichen Charakters, theils einer jün-

[1] *Denkm. d. Kunst, T. 46* (*9—12*. Zu den Theilen des 11. Jahrhunderts gehört hier nur Fig. 10.)

geren romanischen Erneuung angehörig. Jene, ein Portal und mehrere Pfosten und Bohlen des Aeussern, sind mit geschnitzten Zierden erfüllt, Schlangen- und Bandgeschlingen von strengster Form, denen der alt-irischen Kunst durchaus gleich. Die Umstände lassen auf eine Ausführung dieser Stücke noch im 11. Jahrhundert schliessen. Ausserdem hält man die älteren Theile der Kirche von Gardmo in Gudbrandsdalen (über die bis jetzt nichts Näheres vorliegt) für Reste eines schon im Anfange des 11. Jahrhunderts errichteten Gebäudes. Die übrigen Holzbauten gehören späteren Epochen an. Die älteren Werke des norwegischen Steinbaues sind zu schlicht, um ähnliche Wechselbeziehungen in ihnen erkennen zu können. Als voraussetzlich ältester Rest mag die massive kleine Kirche von Moster in Söndhordeland, die man für einen Bau vom J. 996 hält, genannt werden.

Spanien.

In Spanien breitete sich die christliche Herrschaft im Laufe des 11. Jahrhunderts in siegreichen Kämpfen gegen die Araber über die gesammte Nordhälfte des Landes aus. Die günstigen Verhältnisse gaben zu lebhafter baulicher Thätigkeit Anlass; es liegen mannigfache Notizen über dieselbe vor, aber es fehlt noch an näher eingehender Darstellung ihres Charakters und der Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Monumente. Im Allgemeinen tragen die letzteren auch hier den massenhaft ernsten und strengen Charakter der Zeit; eine Verwandtschaft mit den Anordnungen der südfranzösischen Architektur scheint sich mehrfach geltend zu machen, antikisirendes Formenwesen häufig, maurisches dagegen noch erst in selteneren Fällen aufgenommen zu sein.

Als namhafte Baulichkeiten der Epoche werden genannt: Im nördlichen Aragon die Kathedrale von Jaca, 1063 gegründet, im inneren Systeme mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen, zugleich mit jüngeren Einzeltheilen; die Reste des vor 1086 gegründeten Klosters Monte-Aragon; die Kirche von Loarre; die Kathedrale von Calohorra; — in Navarra das Kloster S. Miguel in Excelsis; — in Katalonien die Klosterkirche von Ripoll; S. Pablo del Campo zu Barcelona; St. Lorenzo in Brida, S. Daniel in Gerona. — Im nördlichen Kastilien die Kirche von Cervatos bei Palencia, mit Säulen und roh kolossalen Kapitälen, wie solche öfters an den frühromanischen Bauten jener Gegend vorkommen; der Chor der Kirche des Klosters de las Huelgas zu Burgos, mit schweren achteckigen Pfeilern und gleichfalls einfach rohen Kapitälen. (darüber Halbsäulen, die dem Anscheine nach zu Trägern für die Quergurte einer Tonnenwölbung bestimmt waren); die Kirche

S. Isidor zu Leon, reicher dekorativ ausgestattet, die Pfeiler mit anlehnenden Halbsäulen, auf der Westseite die gewölbte königliche Grabkapelle, das sogenannte Pantheon; die Stiftskirche von Santillana; u. a. m.

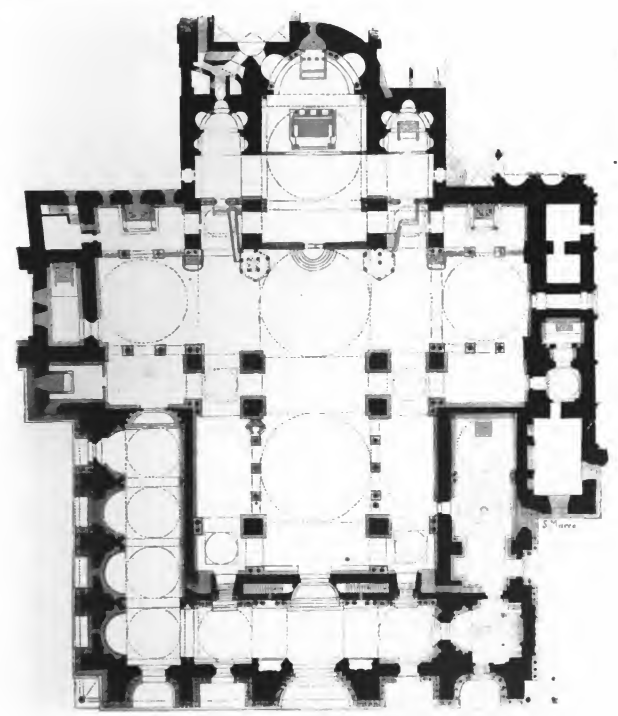
Italien.

Italien hat im 11. Jahrhundert noch keine erhebliche Zahl baulicher Monumente. Die bedeutenderen derselben wurden gegen die Mitte und nach der Mitte des Jahrhunderts gegründet; einzelne kündigen sofort ein grossartiges und seiner Ziele bewusstes Streben an. Die künstlerischen Richtungen weichen je nach den Landschaften und den Culturbedingnissen derselben wesentlich von einander ab.

Im Gebiete von Venedig macht sich eine entschiedene Aufnahme byzantinischen Elementes geltend, durch die byzantinisirenden Muster, die in jener Gegend (besonders in Ravenna), aus altchristlicher Zeit vorhanden waren, mehr noch durch das in der ganzen Lebensstellung des Staates begründete Verhältniss zu den Landen des Ostens veranlasst. Das Hauptmonument dieser Epoche ist die Kirche S. Marco zu Venedig, 1043 in der gegenwärtigen Erscheinung begonnen, 1071 in der baulichen Masse vollendet, von da ab mit glänzender Prachtausstattung versehen. Es ist ein Kreuzbau, mit Kuppeln zwischen breiten Tonnenbandstreifen bedeckt, die letztern von Pfeilern getragen, zwischen denen Säulenarkaden angeordnet sind; die vordere Thür des Baues von einer mit kleinen Kuppeln überwölbten Vorhalle umgeben, die zur Festigung der Gesammtanlage dient. Die innere Ausstattung besteht, völlig nach byzantinischem System, aus Marmortäfelwerk und Mosaiken; die äussere aus einem Nischenbau, dessen Pfeiler in barbaristischer Weise mit Säulen, welche von den verschiedensten Arten byzantinischen Kunstbetriebs zusammengetragen waren, bekleidet und dessen Wölbungen mit Mosaiken geschmückt sind; darüber aus byzantinisirenden Rundgiebeln, die gleichfalls mit musivischem Schmuck oder mit Säulenarkaden versehen und (in späterer Zeit) mit gothischen Zierden gekrönt sind. Das Ganze, ein Werk von energischer, wohl überdachter Grundanlage und von reicher, urthümlich phantastischer Wirkung. — Andere venetianische Bauten von verwandter Richtung, zumeist aber in mehr gemessener Behandlung, folgten; ob und was davon, an Pallast-Façaden, an kleineren kirchlichen Anlagen (wie die mehrfach erneuerte Kirche S. Giacometto di Rialto) noch dem 11. Jahrhundert zugehört, muss dahingestellt bleiben.

Einige kleine Kuppelbauten ausserhalb Venedig's scheinen

dagegen noch aus dieser Epoche herzurühren. So das Baptisterium von Concordia bei Portogruaro, und in Istrien die Kirche S. Caterina bei Pola, vielleicht auch die Baptisterien von Rovigno und von Pirano.



Grundriss von S. Marco zu Venedig. (Aus den Fabbr. di Venezia.)

In den übrigen oberitalischen Districten erscheinen verschiedenartige Versuche baulicher Construction, zum Theil ebenfalls von eigenthümlicher Energie. So der „alte Dom“ zu Brescia, ein mächtiger Kuppelbau über kreisrunder Grundfläche, der.

im Innern erneuert, am Aeussern seines Untertheils ein einfach massenhaftes Gepräge, am Obertheil jedoch schon die Formen jüngerer Zeit hat. — So in dem Gebäudecomplex von S. Ste-



Ansicht von S. Marco. (Nach W. Wyld.)

fano zu Bologna, der zwölfeckige Bau von S. Sepolcro, 1019 erbaut und 1141 erneut, mit schlichten Säulen im Innern, deren flach rohe Kapitäle auf die erste Anlage deuten, während der Obertheil wiederum der jüngeren Epoche entspricht. — So der im Jahre 1107 geweihte Dom S. Evasio zu Casale Monferrato in Piemont, ein fünfschiffiges Gebäude von verschiedenen Schiffhöhen, grösstentheils in moderner Umwandelung, doch in der Vorhalle an die ursprüngliche Anlage mahnend und hier, im Innern, einen so kühnen wie unbehülflichen Versuch zur Ausführung einer complicirten Gewölbeconstruction zeigend, während das Detail theils antike Reminiscenzen, theils phantastische Dekorationen enthält. — So der Dom von Novara, dessen fünfschiffiger Langbau (die Chorpartie ist später) ein System von durchgebildeter Entwickelung zeigt, mit Benutzung spät römischer Details, in der Hauptsache jedoch im nahen Anschluss an nordische Motive und Behandlung, im Façadenbau schwerfällig, aber durch einen Vorhof, der die Kirche mit einem gegenüberliegenden Baptisterium verbindet, von malerischer Wirkung.

In Toscana wird das Muster der altchristlichen Säulen-Basilika aufgenommen, selbständig durchgebildet, der klassische Gehalt ihrer Formen auf's Neue belebt. Zunächst in schlichteren Beispielen, wie an dem wenig bedeutenden Dome von Fiesole vom Jahr 1028, und an der Kirche S. Piero in Grado zwischen Livorno und Pisa, einer zweitheiligen Basilika mit östlichem und westlichem Chorschlusse, im Aeussern durch Rundbogenfriese, Lissenen, einfache ornamentistische Füllungen schon beachtenswerth. — Dann in dem Prachtbau des Domes von Pisa,[1] dessen Ausführung nach 1063 beschlossen wurde, dessen Beginn, unter Leitung des Buschetto, in die letzten Decennien des 11. Jahrhunderts fällt und der um die Mitte des folgenden beendet zu sein scheint. Es ist eine grossartige, wiederum fünfschiffige Anlage, mit Emporen über den Seitenschiffen und mit dreischiffigem Querbau. Die Details des Innern haben zumeist entschieden antike Formation. Auch das Aeussere hat ein der klassischen Kunst entsprechendes Gepräge, zumal an den Langseiten, wo eine Pilasterarchitektur, theils mit Bögen, theils mit geradem Gebälk angewandt ist, während die Chorabsis und die Façade reicher und glänzender mit Halbsäulen und mit Gallerien ausgestattet sind. Einen Gegensatz gegen jene klassische Strenge der Formen bringt ein, aus malerischer Neigung veranlasstes Farbenspiel hervor, durch schichtenweise Lagerung schwarzen und weissen Marmors, die im Aeussern und im Innern, und seltsamer Weise nicht in sonderlich rhythmischer Vertheilung, angewandt ist; in Verbindung hiermit stehen jedoch musivische Täfelwerke, welche als Füllung innerhalb der Bögen des Aeusseren angebracht sind. Wie weit die Ausstattung des Aeusseren bereits in dem ursprünglichen Entwurfe vorgezeichnet war, muss dahingestellt bleiben; der sehr glanzvolle Bau der Façade, der den antiken Formen schon mehr phantastische einmischt, ist jedenfalls als ein selbständiges Werk des 12. Jahrhunderts zu betrachten. So gehört zu den jüngeren Theilen des Baues ohne Zweifel auch die über der Durchschneidung der mittleren Schiffe angeordnete Kuppel. Ihre Grundfläche ist, in nicht schöner Wirkung, ein Oblong, und von den Bögen, welche die Kuppel tragen, sind die schmaleren in einer Spitzbogenlinie gewölbt.

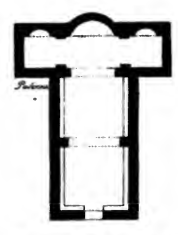
Rom entbehrt in dieser Epoche aller monumentalen Bauthätigkeit.

In Unter-Italien beginnt, besonders seit Begründung der Normannenherrschaft um die Mitte des 11. Jahrhunderts, eine rege Entwickelung. Die Monumente befolgen ebenfalls das alte Basilikenmuster, im Einzelnen mit byzantinischen, auch mit arabischen Motiven, deren Aufnahme sich durch die vorgängige Herrschaft der Griechen und der Saracenen erklärt. Als Bei-

[1] *Denkm. d. Kunst*, *T. 42 (1—3).*

spiele sind namhaft zu machen: der im Innern modernisirte Dom von **Salerno**, um 1080, und die Kirche S. Nicola zu **Bari**, vollendet 1097, geweiht 1108, eine Säulenbasilika mit antikisirenden Formen, zugleich aber mit mancherlei jüngeren Theilen, (wozu u. A. die über das Mittelschiff gespannten Querbögen gehören.)

Aehnliche Verhältnisse und aus denselben Gründen in **Sicilien**, das im Laufe der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts den Saracenen durch die Normannen entrissen ward. Doch machen sich hier das byzantinische Element einerseits, das arabische andrerseits lebhafter geltend. Als namhafter Rest im östlichen Districte gilt der alte Theil der 1081 geweihten Kathedrale von **Traina**, ein Werk von massig „römischer“ Art. Im westlichen Districte, vornehmlich in **Palermo**, das im Jahr 1072 der christlichen Herrschaft anheimgefallen war, sind verschiedene Monumente erhalten, die den Beginn jener Stylmischung in besonders charakteristischen Beispielen erkennen lassen, mit Spitzbögen nach saracenischer Art, mit byzantinisirenden Kuppeln, mit Dekorationsformen, welche der einen oder der andern Richtung angehören: S. Giacomo la Mazzara, S. Pietro la Bagnara vom Jahr 1081, S. Giovanni dei Leprosi (angeblich schon von 1071) und besonders S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo selbst; S. Micchele (angeblich von 1077) unfern von dort. — Im folgenden Jahrhundert gingen aus diesen Grundlagen eigenthümlichere Gestaltungen hervor.



Grundriss von S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo. (Nach Serradifalco.)

Bildende Kunst.

Es ist schon darauf hingedeutet worden, dass im 11. Jahrhundert das architektonische Schaffen entschieden überwiegt. Zwar fehlt es nicht an mancherlei Nachricht über den regen Betrieb auch in den Fächern der bildenden Kunst, an erhaltenen Werken, welche von den letzteren eine Anschauung geben. Auf die Prachtausstattung der heiligen Räume und Geräthe ist man mit demselben Eifer, mit derselben Opferwilligkeit wie früher bedacht, und das technische Verfahren macht dabei, wie es scheint, nicht unwesentliche Fortschritte. Der Erzguss wagt sich an die Herstellung umfassender Arbeiten, welche auf eine selbständige

bildnerische Bedeutung Anspruch haben. Die Ausführung von Steinsculpturen ist allerdings noch nicht häufig; doch ergibt sich aus einzelnen Beispielen, dass man auch hierin schon erfolgreiche Versuche macht. Wandmalereien im Innern der kirchlichen Räume sind an der Tagesordnung; auch die alte Kunst der musivischen Darstellung findet in Einzelfällen neue Anwendung. Der künstlerischen Ausstattung heiliger Bücher wird, unter besonderen Umständen, eine Sorge zugewandt, die als solche, in dem Reichthum der Malereien des Innern, in dem Elfenbeinschnitzwerk und den Juwelierarbeiten der Deckel, vielleicht alle anderen Kunstepochen überbietet. Aber schon der Umstand, dass an Monumentalwerken bildender Kunst doch nur eine verhältnissmässig geringe Zahl erhalten ist, lässt an der monumentalen Kraft in dem Betriebe dieser Kunstfächer und somit an derjenigen Nachhaltigkeit, welche aus solcher Kraft hervorgeht, zweifeln, und das Erhaltene lässt die Gemeinsamkeit des Schaffens, den starken Trieb nach den Endzielen desselben, die Bahn, welche zu gesichertem Erfolge führen muss, vermissen. Es ist noch etwas Zusammenhangloses, Vereinzeltes, etwas von dilettantistischer Zerstreuung in den künstlerischen Produktionen dieser Zeit.

Dabei aber mangelt es ihnen nicht an Elementen, welche dem, was das Charakteristische in der Architektur dieser Epoche ausmacht, zur Seite stehen. Es finden sich Beispiele einer Auffassung der Gestalt und der Handlung im ausgesprochenen antik klassischen Sinn, die um so bewunderungswürdiger ist, als sie zugleich, aller äusserlichen Nachahmung fern, ein völlig naives Verhalten bekundet; es ist darin ein Zug von innerlicher Würde und Grösse, welcher der räumlichen Erhabenheit des architektonischen Werkes wohl entspricht. Es kommen, bei aller Beschränktheit der Darstellungsmittel, Momente einer frischen Natürlichkeit vor, die auch hier den erwachten individuellen Drang bekunden. Es finden sich symbolische Darstellungen, in denen die Schauer eines innerlich erregten Gemüthes nachklingen, gedankenhaft und geheimnissvoll, wie so Manches in der räumlichen Wirkung des Baues.

Das Wichtigste unter den erhaltenen und mit mehr oder weniger Sicherheit dieser Epoche zuzuschreibenden Werken gehört wiederum Deutschland an. Ein lebhafter Anstoss zum bildnerischen Schaffen fand bereits in der Frühzeit des Jahrhunderts statt, in der Regierungsepoche Kaiser Heinrich's II. (1002—24), auf dessen Veranlassung eine namhafte Zahl von Prachtarbeiten zur Ausstattung geistlicher Stiftungen angefertigt wurden, unter der unmittelbaren Fürsorge geistlicher Würdenträger, die — wie namentlich Bischof Bernward von Hildesheim — tüchtige Kräfte um sich sammelten, die Besonderheiten des technischen Betriebes zu erforschen und festzustellen bemüht waren und manches Mal

selbst Hand an das Werk legten. Die folgenden Decennien gingen solchem Bestreben mit nicht geringerem Eifer nach.

Sculptur.

Deutschland.

Eine Folge von Werken des Erzgusses giebt zunächst einen Ueberblick über den Entwickelungsgang der deutschen Sculptur des 11. Jahrhunderts.

Den Anfang machen zwei ansehnliche Werke, welche zu Hildesheim unter Bischof Bernward ausgeführt wurden. Beide bezeugen ein schon meisterlich gesichertes technisches Verfahren und den Ernst des künstlerischen Gedankens, beide aber, in verschiedenartiger Behandlung, den noch primitiven Standpunkt des Darstellungsvermögens. Das eine Werk sind die bildnerisch ausgestatteten Flügel des Hauptportales am Dome zu Hildesheim. [1] Eine Inschrift gibt an, dass Bernward (der darin aber bereits als verstorben bezeichnet wird) sie im Jahr 1015 habe aufstellen lassen. Jeder Flügel enthält acht Relieffelder: auf der einen Seite, in der Folge von oben nach unten, die Geschichte des Sündenfalles, auf der andern in umgekehrter Folge die Geschichte der Erlösung darstellend, die Wechselbeziehung beider Folgen zugleich durch Wechselbezüge zwischen den einzeln einander gegenüberstehenden Feldern erhöht. Die Begebenheiten sind überall, mit wenig Figuren, einfach und naiv erzählt, die Geberden der dargestellten Personen zumeist ganz sprechend, das unterste Bild der ersten Folge — die Ermordung Abels, und Kain, der sich vor der aus Wolken vorgestreckten Hand Gottes verhüllt — schon in lebhaft dramatischer Empfindung. Aber die Mittel der Darstellung sind zumeist noch schwach, die nackten Figuren schauerlich missgeborne Embryone, die Falten der Gewandung zumeist dürftig. Der Obertheil des Körpers löst sich in der Regel aus dem Grunde des Reliefs los, wohl um der Schau aufwärts grössere Deutlichkeit zu geben, (obgleich dies zum Theil auch an den unteren Feldern der Fall ist;) aber das Missgewachsene der Gestalten wird dadurch nur in empfindlicher Weise vermehrt. Eine gewisse studirte Glätte des Vortrages trägt dazu bei, die Mängel doppelt auffällig hervortreten zu lassen. — Das andre Werk ist eine eherne Säule, [2] die in der Michaelskirche zu Hildesheim hinter dem Hochaltare

[1] Rohe Abbildungen des Ganzen bei F. G. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- u. Geschichtskunde I, und bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 6. (*Denkm. der Kunst*, T. 47 (9, 10) Sorgfältige Abbildungen von Einzelstücken bei Förster, Denkmale, IV. — [2] Kratz, T 7



Die Ermordung Abels, von der Erzthüre des Domes zu Hildesheim. (Nach dem Gypsabgusse.)

errichtet und 1022 mit diesem geweiht war. Sie trug ein Crucifix; nach Verlust des letzteren und des Kapitäles, auf welchem dasselbe stand, ist sie gegenwärtig auf dem Domhofe aufgestellt. Mit der Basis hat sie 14½ Fuss Höhe. Um den Schaft schlingt sich, nach dem Muster der Trajanssäule zu Rom, ein Reliefband, das in 28 Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthält. Auch hier dieselbe einfache Erzählungsweise und im Einzelnen ähnlich kräftige Momente. Aber die Behandlung ist wesentlich anders; die Figuren der Gruppen sind mehr gehäuft, jenes hautreliefartige Vortreten ist vermieden, der Vortrag skizzenhaft roh. Dies gibt jedoch der Gesammtanschauung etwas Derbes und Unbekümmertes, was mit dem primitiven Vermögen in unmittelbarerem Einklange steht.

Aehnlicher Frühzeit scheint eine Erzstatue im Chore des Domes zu Erfurt anzugehören, die mit ausgebreiteten Armen als Leuchterträger dient und ohne Zweifel schon ursprünglich dazu bestimmt war. Sie hat ein langes gegürtetes Gewand. Styl und Behandlung zeigen eine rohe Starrheit.

Zwei wiederum bedeutende Werke sind der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben. Das eine ist der (fälschlich) sogenannte Krodo-Altar zu Goslar,[1] in der ehemaligen Vorhalle des Domes. Der Altar ist aus durchlöcherten, ursprünglich mit einem Schmuck von glänzenden Steinen versehenen Erzplatten zusammengesetzt und von vier knieenden Gestalten getragen, die, in einer gewissen trockenen Strenge, doch des Gefühles für die körperliche Form nicht ganz entbehren, in

[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 143.

energischer Geberde aufgefasst sind und in der Faltung des Gewandes eine conventionelle Tüchtigkeit (einigermaassen an den Typus altpersischer Kunst erinnernd) zeigen. — Das zweite dieser Werke sind die ehernen Thürflügel des Domes zu Augsburg,[1] voraussetzlich in der Epoche der Vollendung des letzteren (also gegen 1065) ausgeführt, gegenwärtig an einem Portal



Träger des Krodo-Altares zu Goslar. (F. K.)

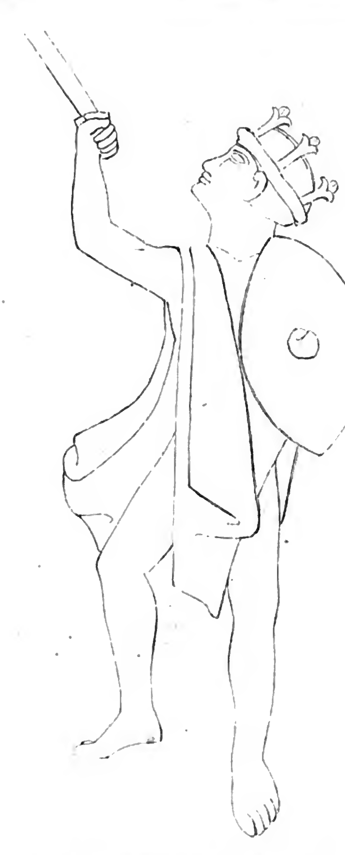
[1] F. K., Kl. Schriften, I, S. 149, v. Allioli, die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, und dagegen: Kl. Schr., III, S. 753. Förster, Denkmale, III. (Die Tafeln zerfallen in vier breitere und eine schmalere Folge, wobei die Einreihung der letzteren etwas Befremdliches hat. Nach neuester Ansicht des Werkes ist es mir sehr augenscheinlich geworden, dass auch die Tafeln dieser Folge ursprünglich die Breite der übrigen hatten Ihre Figuren stehen durchweg beengt, während die der breiteren Tafeln zum Theil überflüssig leeren Raum zu den Seiten haben. Bei einer der schmalen Tafeln, der mit der Erschaffung der Eva, war aber der eingeschränkte Raum in der That zu schmal geworden, und es hat dem Uebelstande durch einen Ausschnitt in dem Rahmen, für den Kopf des Adam, abgeholfen werden müssen. Dies lag unbedenklich nicht in der ursprünglichen Absicht.)

auf der Südseite des Doms befindlich. Sie bestehen aus 35 kleinen Tafeln im Hochrelief, zumeist einzelne Figuren (seltener Gruppen) von wohl durchgehend symbolischem Bezuge enthal-



Von den Reliefs der Erzthüre des Domes zu Augsburg. (F. K.)

tend. Die Nachweisung des letzteren wird erschwert, indem es den Figuren zum Theil an näherer Bezeichnung fehlt, eine An-



Von den Reliefs der Erzthüre des Domes zu Augsburg. (F. K.)

zahl der Tafeln (in Folge einer Reparatur vom J. 1593) aus Wiederholungen besteht und wahrscheinlich eine willkürliche Umstellung der ganzen Folge stattgefunden hat. Das künstlerische Vermögen erscheint im Verhältniss zu den Hildesheimer Arbeiten entschieden vorgeschritten; das Körperverhältniss der Gestalten ist freilich vielfach noch mangelhaft, gleichwohl der Sinn für die Form ungleich mehr geweckt, die Geberde mannigfaltig und der Natur abgelauscht, die Gewandung bei sehr schlichter Anlage frei bewegt. Manches zeigt einen nicht unglücklichen Anklang an antike Motive, deren Anschauung überhaupt die Grundlage des Ganzen ausmacht.

Aus der Spätzeit des Jahrhunderts rührt die eherne Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben (gest. 1080) im Dom zu Merseburg[1] her. Sie enthält in flachem Relief die Gestalt des Königs, in schlichter, strenger, klarer Darstellung, das Detail des Kostüms mit ciselirten Verzierungen, die Krone ursprünglich

[1] Dethier, über das Grabmal des Königs Rudolf v. Schwaben. F. K., Kl. Schriften, I, S. 165. Puttrich, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, II, I, Ser. Merseburg, T. 8. v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 58.

mit einigen Steinen geschmückt und die Augäpfel ebenso bezeichnet.

— — —

Ein umfangreiches Holzschnitzwerk reiht sich den Erzarbeiten zunächst an: die Flügel des Nordportals der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln. [1] Sie enthalten eine Folge kleiner Tafeln mit Scenen der Geschichte Christi in stark vorspringendem Relief, in leblos starrer Darstellung und mit unförmlich schweren embryonischen Gestalten. Das Rahmenwerk ist mit Bandgeflechten geschmückt; die äussere Umfassung wird durch dicke Stäbe mit Blattschmuck gebildet. Der Charakter des letzteren scheint auf die Spätzeit des Jahrhunderts, die auffällige Rohheit der figürlichen Sculptur somit, bei einem doch anspruchvollen Werke, auf das Unvermögen der Lokalschule zu deuten

— — —

Die Steintafeln mit grossen Reliefgestalten, neben den Nischen des alten Nordportals von St. Emmeran zu Regensburg, [2] sind um die Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigt. Die mittlere von ihnen stellt den thronenden Salvator dar; zu seinen Füssen ein Rund mit der Halbfigur eines anbetenden Geistlichen, welcher inschriftlich als Abt Reginward (1049—64) bezeichnet ist; die beiden andern enthalten die Figuren von Heiligen. Die Darstellungen sind völlig starr und streng, die Gewänder eng anliegend und in conventionellen Linien fein gefaltet. Die Arbeit wird dem Style der altägyptischen Kunst verglichen. — Drei andere grosse Steintafeln in der Michaelskapelle auf Hohenzollern [3] scheinen einer ungefähr ähnlichen Zeit anzugehören. Die auf ihnen enthaltenen Figuren des Erzengels Michael und zweier Heiligen sind sehr schlicht, ebenfalls in schematisch starrer Behandlung, dargestellt.

Höchst abweichende Beschaffenheit haben zwei Relieftafeln aus Stein im Münster zu Basel, [4] von der Ausstattung eines dortigen Altares herrührend. Die eine derselben enthält sechs Apostelfiguren, die je zu zweien zwischen Säulenarkaden stehen. Die Form der Säulen, mit einer derben Nachahmung des korinthischen Kapitäls, deutet, gewissen Eigenthümlichkeiten zufolge, auf die spätere Zeit des 11. Jahrhunderts. Die Gestalten der Apostel haben ein würdevolles, auffällig antikes Gebahren, wohl

[1] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II, Lief. 89. Boisserée, Denkm. d. Bauk. am Niederrhein, T. 9. F. K., Kl. Schriften, II, S. 256. — [2] Waagen, *Kunstwerke u. Künstler in Deutschland*, II, S. 109. v. Quast, im D. Kunstblatt, 1852, S. 174. — [3] R. Frhr. v. Stillfried, Alterthümer etc. des E. Hauses *Hohenzollern*. Erste Folge, Heft III. — [4] Förster, Denkmale, II.

verstanden und lebhaft empfunden; ihre Haltung ist schon fast frei, ihr Körperverhältniss dem natürlichen Bedingniss schon angenähert. Die Gewandung ist meisterlich durchgeführt. Die Extremitäten sind noch zu gross, doch, besonders die Füsse, angemessen ausgearbeitet; nur die Köpfe sind noch starr. Die zweite Tafel enthält vier Scenen der Märtyrerlegende, bewegte Handlungen, in kleinen Dimensionen ausgeführt. Sie erscheint roher, ist aber durch empfundene Einzelmotive gleichfalls beachtenswerth.

Die merkwürdigsten Bildwerke des elften Jahrhunderts bestehen in jenen kleinen Arbeiten, zumeist Elfenbeinschnitzereien, welche zur Ausstattung der Deckel von Prachthandschriften, auch für andere Einzelzwecke, gefertigt wurden. Die Zeitbestimmung hat allerdings wiederum manches Schwierige, und um so mehr, als die im Einzelnen hervortretende Vollendung für diese Frühzeit fast räthselhaft erscheint.

Eines dieser Werke ist mit bestimmter Hindeutung auf die Zeit seiner Entstehung versehen. Es ist der Deckelschmuck eines Evangelienbuches im Münsterschatze von Essen, [1] aus einem breiten Goldrahmen mit getriebenen Darstellungen und einem Elfenbeinrelief in der Mitte bestehend. Auf dem untern Theil des Rahmens ist die thronende Maria dargestellt, vor welcher, inschriftlich bezeichnet, die Aebtissin Theophania, die in der Mitte des Jahrhunderts lebte, kniet, der Maria das Buch darreichend; weibliche Heilige daneben; auf den Seiten des Rahmens männliche Heilige unter Säulenarkaden; oberwärts der Salvator in einem von Engeln getragenen Nimbus. Die Arbeit hat einen wohl ausgeprägten Styl, schlicht, energisch, mit empfundenen Motiven der Bewegung, mit sinnvoll behandelter Gewandung; die beiden Engel der oberen Darstellung in kühn lebendigen Geberden; die Architekturformen völlig im Charakter der Zeit. Die Elfenbeintafel, von reichem Akanthusrande umgeben, enthält Darstellungen der Hauptmomente des Lebens des Erlösers, Geburt, Tod, Auferstehung, in gedanklicher Verknüpfung und mit symbolisirenden Nebenfiguren; in den Ecken die Gestalten der Evangelisten. Die Behandlung des Figürlichen ist der in den Gestalten des Rahmens ähnlich, so dass, wie es scheint, auf gleiche Zeit der Ausführung geschlossen werden muss; eine feinere, aber zugleich minder kräftige Ausführung scheint in der verschiedenartigen Technik zu beruhen.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten stammt aus den Schätzen des Doms von Bamberg her, zum Theil zu den Geschenken gehörig, welche Kaiser Heinrich II. dem Dom gemacht hatte, oder

[1] Eine Abbildung erscheint in den Kunstdenkmälern des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, hsgb. von E. aus'm Weerth, Abth. I, Bd. II.

denselben angefügt. Sie befinden sich gegenwärtig zumeist in der Bibliothek von München.[1] Die Elfenbeinplatten der Buchdeckel sind wiederum mit figurenreichen Reliefdarstellungen versehen und von dem Akanthusrande eingefasst; Styl und Behandlung deuten auf verschiedenartige Herkunft und Ausführungszeit.

Nur einer von diesen Deckeln, der eines bilderreichen Evangeliariums, trägt die inschriftliche Angabe, dass sein Schmuck auf Heinrich's Veranlassung gefertigt sei. Er hat einen breiten Goldrahmen mit Steinen und kleinen Emaillen; in der Mitte das Elfenbeinrelief, das in umfassender Darstellung den Opfertod Christi, mit verschiedenen symbolischen Bezügen, mit den himmlischen und irdischen Zeichen in antiker Personification, dem Sonnengotte und der Mondsgöttin auf ihren Quadrigen, dem Gotte des Meeres und der Göttin der Erde, darstellt. Hier haben die Figuren eine schwülstig dickbauchige Form und Manieristisches in der Bewegung, in einer Art, die in dieser Arbeit noch ein aus byzantinischen Studien hervorgegangenes Product voraussetzen lässt. — Ein anderes Evangeliarium, das unter seinen Bildern die Darstellung des Kaisers und der Lande, die sich vor ihm beugen, enthält, ist mit einem Elfenbeindeckel versehen, dessen Relief den Tod der Maria darstellt und in sehr sauberer Technik das Gepräge einer byzantinischen Originalarbeit hat.



Die Verkündigung Mariä, Elfenbeinrelief von dem Deckel eines Evangeliariums zu München. (Nach Försters Denkmalen.)

Dann ist der Deckelschmuck eines Evangeliariums aus der Epoche des 9. Jahrhunderts, im Innern mit äusserst rohen Malereien dieser Zeit, zu erwähnen. Er ist auf der Vorderseite wie auf der Rückseite mit Reliefs versehen: auf jener die Taufe Christi darstellend, wo oberwärts himmlische Gestalten mit den Geberden freudevoller Verehrung aus den Wolken auftauchen, der Sonnengott und die Mondgöttin mit Fackeln in den Händen, und Schaaren von Engeln; auf der Rückseite die Verkündigung Mariä und darunter die Geburt Christi. Hier zeigt sich überall eine frische, freie, klare Naturauffassung, die trotz einzelner sehr erheblicher Mängel in den Körperverhältnissen von glücklichster Wirkung ist, und zugleich eine Neigung zur Antike, welche der Arbeit die

[1] Förster, Denkmale, I. u. II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 79, f.

Grundzüge einer hohen und maassvollen Würde gibt. Die Darstellung der Verkündigung Mariä bildet ein Werk, das trotz seiner Mängel die edelste Vereinigung antiken Sinnes und christlicher Empfindung enthält. Eine Inschrifttafel auf dieser Darstellung ist lateinisch und bezeichnet damit den occidentalischen Ursprung der Arbeit; an gleichzeitige Anfertigung mit der Handschrift kann nicht gedacht werden; vielmehr wird die Ausführung, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit, der mittleren Zeit des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

Wiederum jünger scheint der Deckel eines Missale zu sein, welches der Epoche Heinrich's II. angehört und im Innern sein Bild enthält. In dem Relief des Deckels ist der Opfertod Christi dargestellt, die Composition jenes erstgenannten Reliefs und den symbolischen Gehalt desselben auf ein schlichteres Maass zurückführend, den Styl der zuletztgenannten Arbeiten aufnehmend, mit geringerer Kraft, geringerer Grösse des Sinnes, aber mit ebensoviel zarterer und innigerer Durchbildung; der Körper des gekreuzigten Heilandes in fast vollendeter Schönheit. Die Arbeit wird somit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören und — wie es bei den vorigen jedenfalls anzunehmen war — die Handschrift später zugefügt sein.

Ausserdem ist dem Kreise dieser Arbeiten ein grosses, aus sechs Stücken zusammengesetztes Elfenbein-Crucifix zuzuzählen, das sich noch im Dome zu Bamberg befindet und ebenfalls als ein Weihgeschenk Heinrich's II. gilt. In mehreren Theilen erneut und hergestellt, zeigt es ebenfalls eine lebhafte und edle Empfindung für die Bedingnisse der Körperform, während Antlitz und Hände noch etwas Starres haben.

Ein Elfenbeinrelief, welches den vorderen Deckel einer Handschrift der Pariser Bibliothek, des sogenannten Gebetbuches Karl's des Kahlen, schmückt, [1] trägt dasselbe fein antikisirende Gepräge und darf als ein Product derselben Zeit und Schule betrachtet werden. Es ist besonders wegen des Inhaltes der Darstellung merkwürdig, die in naiv symbolisirender Weise die Hauptmomente des 57. Psalmes verbildlicht: oberwärts der Herr des Himmels in der Glorie mit Engeln und andern Lobpreisenden; darunter ein Lager, auf welchem ein Engel sitzt, unter dessen Flügeln die Seele des Sängers Zuflucht findet; zu beiden Seiten die Löwen, die gegen ihn anstürmen, und zwei hülfreiche himmlische Gestalten mit Fahnen (Misericordia und Veritas); in dritter Reihe die Schaar der Feinde mit Spiessen, Pfeilen und Schwertern; zu unterst Männer, die, Bergleuten ähnlich, dem Sänger die Grube graben, in welche sie selbst hineinstürzen.

[1] Revue archéologique, V, p. 733, pl. 113.

Es kommen ferner für das allgemeine Stylverhältniss der Sculptur des 11. Jahrhunderts die Urkundensiegel in Betracht. Auf ihnen, namentlich auf den kaiserlichen Siegeln, finden sich jetzt Bildnisse in ganzer Figur und in thronender Stellung. Es zeigt sich dabei von vornherein, vielleicht in der Aufnahme byzantinischer Motive, die Absicht auf erhöhte Würde der Darstellung; die Auffassung ist freilich zumeist starr, die Behandlung unbehilflich. Doch hat auch die Sitte des 10. Jahrhunderts, die Bildnisse in halber Figur zu geben, noch mehrfache Nachfolge, und das schlichtere Motiv führt zu mancher Darstellung, die, wenigstens in den allgemeinen Intentionen, das Gepräge glücklicher Naivetät hat. (So u. A. bei einem Siegel der Königin Richeza von Polen, an einer im Preuss. Staatsarchiv zu Berlin befindlichen Urkunde vom Jahr 1054). Eine merkwürdige Arbeit ist das Siegel einer Pfalzgräfin Adelheit, Gemahlin



Siegel der Pfalzgräfin Adelheit. (Nach dem Gypsabguss.)

des im Jahr 1095 verstorbenen Pfalzgrafen Heinrich von See, mit dem Brustbilde der Dame in matronenhaftem Costüm. Bei einfach derber Behandlung, bei mangelhaftem Körperverhältniss und mangelhafter Beobachtung der (in Werken der Stempelschneidekunst nicht ganz leicht durchzuführenden) Reliefhöhen

hat dies Stück einen Charakter künstlerischer Grösse, der dasselbe schon wie einen Vorläufer jener ausgezeichneten Portraitmedaillons der italienischen Kunst, welche mit dem 15. Jahrhundert beginnen, erscheinen lässt. Für die sculptorische Richtung der Zeit ist hiermit ein sehr charakteristischer Beleg gegeben. [1]

Andre Lande.

Für die Sculptur des 11. Jahrhunderts ausserhalb Deutschlands ist nur Weniges namhaft zu machen.

In Frankreich ist kaum Andres zu nennen, als die Säulenkapitäle an einigen Monumenten dieser Zeit, die mit rohem figürlichem Bildwerk ausgestattet sind. Die merkwürdigsten sind die figurirten Säulenkapitäle am Unterbau der Vorhalle der Abteikirche von St. Benoit-sur-Loire, [2] der unmittelbar nach 1026 ausgeführt wurde, (vergl. oben, S. 50). Hier sind allerlei biblische Scenen dargestellt, mehr oder weniger mit gehäuften Figuren, die, in starrer, höchst barbarisirender Rohheit, in kurzen und plumpen Formen, mit geringer Andeutung typischen Faltenwurfes, das Gepräge vollständigen künstlerischen Unvermögens haben (doppelt auffällig bei der gediegenen Behandluug des Blattwerkes an andern Kapitälen desselben Baues) und etwa nur in den Fratzen einiger dämonischer Gestalten bei einer apokalyptischen Darstellung eine Eigenthümlichkeit des Sinnes verrathen. Einige an demselben Bau angebrachte Relieftafeln sind wo möglich noch roher. — Wenig anders sind die figurirten Kapitäle anderer Monumente, wie die von St. Geneviève zu Paris, die in der alten Krypta von St. Denis, u. s. w.



Kapitäle vom Portikus der Kirche von St. Benoit-sur-Loire. (Nach Gailhabaud.)

[1] Ich verdanke die Kenntniss beider obengenannten Siegel Hrn. F. A. Vossberg zu Berlin. — [2] Darstellungen bei Gailhabaud, l'architecture du V. au XVI. siècle; du Sommerard, les arts au moy. âge. II, S. V, 17; de Caumont, Abécédaire, architecture religieuse, p. 136, 174. ff.

England scheint nichts irgend Namhaftes aus dieser Epoche zu besitzen. — Ein Steinrelief in Schottland, an der Kirche von Invergowrie [1] unfern von Dundee, zwar höchst barbarisch, ist durch den Anschluss an den keltischen Dekorativstyl eigenthümlich bemerkenswerth. Es hat die Form eines Sarkophagdeckels und in seiner oberen Hälfte drei ungeheuerlich embryonische, doch mit Präcision gebildete menschliche Gestalten, in der unteren Hälfte ein Ornament zweier sich kreuzender Thierfiguren von phantastisch schematischer Bildung und einiges Bandgeschlinge. Ausserdem zeigen auch die Figürchen, welche die Eingangsthür des Rundthurmes des unfern belegenen Brechin (oben, S. 61) schmücken, den Versuch bildnerischer Thätigkeit.

In Italien finden sich ausserhalb der Stätten byzantinischen Einflusses kaum irgendwelche Zeugnisse sculptorischer Thätigkeit, und was mit einiger Wahrscheinlichkeit dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben ist, erscheint ebenfalls völlig roh und barbarisch. Dahin gehören etwa an Steinarbeiten: ein Paar plumpe und kurze Bildnissfiguren am Gipfel der Façade der Kathedrale von Casale-Monferrato, [2] und ein Architrav in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, mit Reliefscenen aus der Geschichte des Papstes Sylvester, der Taufe Constantins u. s. w. in einem barbarisch wüsten, styllosen Style. [3] — Dahin gehört eben so ein aus einer Menge kleiner Reliefplatten zusammengesetztes Erzportal, an S. Zenone zu Verona. [4] Die Platten stellen biblische und legendarische Scenen dar und rühren, wie es scheint, von zwei verschiedenen Händen her, die jüngere wohl von einer im 12. Jahrhundert erfolgten Erneuerung. Wenn diese schon eine Andeutung von Sinn und Styl in der Behandlung der Gestalt zeigen, so bestehen die älteren wiederum aus gänzlich rohen und formlosen Compositionen, allerdings nicht ohne eine gewisse Erregtheit des Gedankens, aber mit einem solchen Mangel der ersten Bedingnisse der Darstellung, dass z. B. den Figürchen mehrfach, je nach dem vorhandenen Raume, die willkürlichste Lage gegeben ist.

Byzantinischer Einfluss macht sich, den allgemeinen Cultur-Verhältnissen gemäss, im Venetianischen und in Unter-Italien geltend. Er zeigt sich zunächst in der Einführung jener byzantinischen Erzportale, mit eingegrabenen und durch Silberdrähte ausgefüllten Zeichnungen, von denen schon (I, S. 287) die Rede

[1] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 523. — [2] Osten, die Bauwerke in der Lombardei, T. 4. — [3] Den ebendaselbst befindlichen Architrav des Bonus Amicus muss ich schon dem 12. Jahrhundert zuschreiben. Vergl. unten. — [4] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona, t. 5. —

war. Nach Anleitung dieser Arbeiten wurden im Lande selbst ähnliche Arbeiten, theils mit figürlichen, theils nur mit ornamentistischen Darstellungen, ausgeführt. So die Erzflügel des Hauptportales von St. Marco zu Venedig (mit lateinischen Inschriften), die der Kathedrale von Amalfi (1062), die von S. Salvatore zu Atrani (1087), die ungefähr gleichzeitigen der Kathedrale von Salerno; andere, wie es scheint, aus der Epoche des 12. Jahrhunderts. — Ebenso fehlte es auch für die Steinsculptur nicht an byzantinischer Anregung. S. Marco zu Venedig enthält mannigfache Beispiele, die theils als merklich byzantinische Arbeit, theils als Nachahmung solcher zu betrachten sind, theils aber auch schon eine selbständigere Verarbeitung der hiemit gewonnenen Motive zeigen. Zu den letzteren gehören, als Hauptbeispiel, die Säulen des Tabernakels über dem Hochaltar mit Hochrelief-Darstellungen biblischer Geschichten, die übereinander in kleinen Arkadenreihen enthalten und in einer, allerdings schwerfällig ängstlichen Weise, doch nicht ohne Gefühl für die Form ausgeführt sind. — Aehnliches in Unter-Italien, namentlich ein Paar Tafeln in S. Restituta zu Neapel, mit Reliefdarstellungen aus der Geschichte Simsons und Christi (oder Josephs).[1]

Ein Paar bischöfliche Marmorstühle in unteritalischen Kirchen,[2] dekorativ ausgestattet, bekunden das Wechselspiel mit den arabischen Cultur-Elementen. Der eine ist der Stuhl von S. Sabino zu Canosa, der auf phantastisch stylisirten Elephanten ruht; der andere der Stuhl von St. Nicola zu Bari, der von knieenden Arabern, in ähnlich strenger Behandlung wie die Figuren des Krodo-Altares zu Goslar, getragen wird. Inschriften an beiden bestimmen die Zeit ihrer Ausführung auf die Spätzeit des 11. Jahrhunderts.

Malerei.

Des eifrigen Betriebes der Wandmalerei in den Kirchen des 11. Jahrhunderts ist bereits gedacht. An erhaltenen Werken, die eine Anschauung gewähren könnten, ist aber Nichts von irgendwelcher Bedeutung namhaft zu machen. Für Deutschland gewährt ein genaues Verzeichniss der Malereien, welche vor dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche von Benedictbeuren befindlich waren,[3] — eine Menge einzelner Heiligenbilder, Scenen der Geburt und der Kindheit Christi, in der Absis die Himmelfahrt Christi in typischer Anordnung, darunter die zwölf

[1] Schnaase, Gesch. der bild. Künste, IV, II, S. 556. — [2] Duc de Luynes, recherches sur les mon. et l'hist. des Normands etc. dans l'Italie mérid., t. 9, f. — [3] Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland, I, S. 178, e.

Apostel und zwölf Heilige, — einen wenig genügenden Ersatz. — In Frankreich gelten die Wandmalereien der Kirche von St. Savin zum Theil als Arbeiten des 11. Jahrhunderts, sind aber im Ganzen mit grösserer Zuverlässigkeit dem folgenden zuzuschreiben. — In Italien werden die übermalten Wandmalereien von St. Urbano bei Rom als Arbeiten der Zeit um den Schluss des 11. Jahrhunderts bezeichnet.

Für Uebung der Glasmalerei liegen verschiedene Andeutungen vor. Sie gelten besonders der deutschen Kunst. Erhalten ist nichts der Art.

Die Kunst der Mosaikmalerei, die im Occident erloschen war, wurde bei dem byzantinisirenden Bau von S. Marco zu Venedig nach byzantinischem Muster erneut. Sie gewinnt zunächst aber nur in äusserlich technischer Beziehung eine Bedeutung. Die ältesten Theile der Mosaiken von S. Marco, namentlich die in der westlichen, der nördlichen und der mittleren Hauptkuppel, tragen noch völlig den leichenhaften Charakter der entarteten byzantinischen Kunst. — Ausserdem gehört das Mosaik in der Tribuna des Domes von Torcello in diese Epoche.

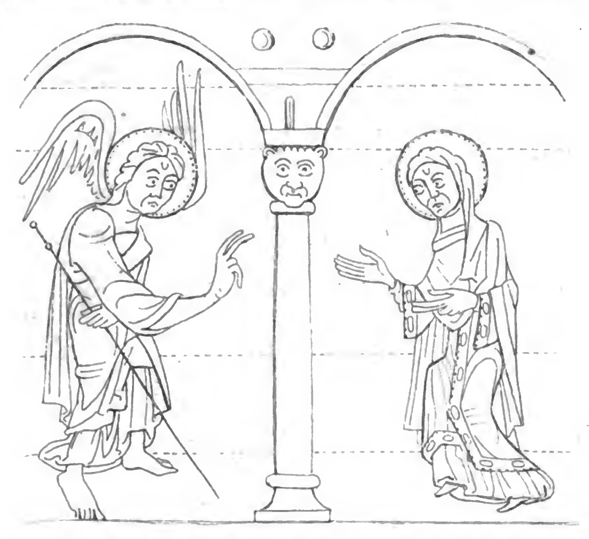
Zeichnende Darstellung auf Metall findet in Einzelfällen Anwendung. Neben den eben schon erwähnten italienischen Erzportalen sind drei grosse Erztafeln anzuführen, welche in dem Chorgiebel des Domes von Constanz [1] eingelassen sind und deren ursprüngliche Bestimmung dunkel ist. Sie enthalten in eingegrabenen Umrissen die Gestalt des thronenden Erlösers mit Engeln und die zweier Heiligen, in einem strengen und starren Style, der als der Epoche des 11. Jahrhunderts entsprechend bezeichnet wird. Die Figuren sind stark vergoldet.

Umfassendere Anschauungen gewährt wiederum die Miniaturmalerei, daran, wie bemerkt, die Handschriften dieser Periode vorzüglich reich sind.

Für Deutschland kommt zunächst eine beträchtliche Zahl derartiger Arbeiten in Betracht, die sich den Prachtwerken vom Schlusse des zehnten Jahrhunderts (oben, S. 26) unmittelbar anschliessen und den jüngeren Ausläufern derselben Schule, aus welcher jene hervorgegangen waren, angehören. Sie stammen zumeist aus dem Domschatze von Bamberg [2] und sind, mit bildlicher Darstellung Kaiser Heinrich's II. versehen, mehrfach als dessen Stiftung, also als Arbeiten aus der Frühzeit des elften Jahrhunderts, bezeichnet. Die reichsten Werke sind die schon erwähnten Prachthandschriften in der Bibliothek von München; andere befinden sich in der von Bamberg, noch andere

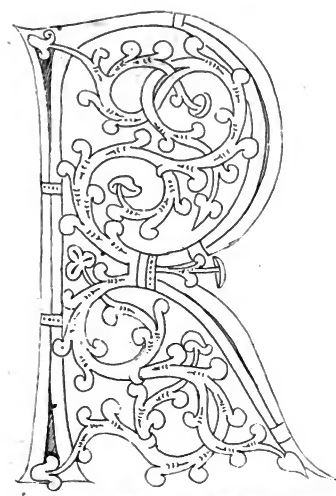
[1] Waagen, im Kunstblatt, 1848, S. 247. — [2] Förster, Denkmale, II. F. K., Kl. Schriften, I, S. 10, 19 ff., 91.

vereinzelt an andern Orten. Das Aeussere der Behandlung entspricht völlig den Arbeiten aus der Epoche der beiden letzten Ottonen; es ist dasselbe byzantinisirende Element, derselbe phantasmagorische Reiz einer insgemein in grösster Feinheit durchgeführten Farbengebung. Die Zeichnung nimmt nicht minder



Verkündigung Mariä, aus einem Plenarium des 11. Jahrhunderts. Kupferstich-Kabinet zu Berlin. (F. K.)

dieselben Motive auf; aber jener Zug eigenthümlicher Grösse verschwindet mehr und mehr, und ein seltsam manieristisches Wesen, zu verschrobenen, verzwickten, krüppelhaften Bildungen geneigt, mehrfach zu einer unbegreiflichen Verzerrung gesteigert, durch die sanfte Farbenstimmung, den zierlichen Vortrag des Pinsels, die geschmackvolle Ornamentik in den Beiwerken doppelt auffällig, tritt an ihre Stelle. Doch leuchtet durch das Unwesen der formalen Auffassung, in veränderter, mehr gedanklicher Richtung, wiederum ein neues Element von Grösse hervor. Ein Missale (oben, S. 77) hat ein Bild des stehenden Kaisers; über ihm der Erlöser in der Glorie, der ihm die Krone aufsetzt; zu dessen Seiten zwei in lebhafter Bewegung niederschwebende Engel, welche ihm die heilige Lampe und das Reichs-



Ornamentirter Buchstabe, aus demselben Plenarium. (F. K.)

schwert bringen, indem er diese Reliquien mit ausgebreiteten Armen, die durch zwei heilige Geistliche gestützt werden, empfängt. In einem der Evangeliarien ist vorn der thronende Kaiser dargestellt, von Kriegern und Geistlichen umgeben, und ihm gegenüber vier geneigte weibliche Gestalten, welche ihm Gaben darbringen und inschriftlich als die Personificationen der Lande seiner Herrschaft, Roma, Gallia, Germania, Sclavinia, bezeichnet sind. Ein anderes Evangeliarium zeigt den triumphirenden Erlöser vor dem Baume des Lebens und um ihn her, in wunderbarer Glorie, die elementarischen Symbole und die von den Wassern des Paradieses getragenen der Evangelisten; während die darauf folgenden Bilder der letzteren zu den über ihnen befindlichen Symbolen



Der verklärte Salvator. Unausgemalte Federzeichnung in einem Missale des 11. Jahrhunderts. Bibliothek zu Bamberg. (F. K.)



Wassergestalt, als Träger eines Evangelistensymbols, in einem Evangeliarium des 11. Jahrhunderts. Bibliothek zu München. (F. K.)

und Zeichen in sinnreiche Beziehung gesetzt sind, Marcus z. B. in einer Art begeisterten Staunens zu der Figur des auferstehen-



Evangelist Marcus, in demselben Evangeliarium. (F. K.)

den Erlösers aufblickt, den eine Inschrift als „starken Löwen" dem Löwensymbol des Evangelisten parallel stellt. U. s. w.

Trotz ihrer umfangreichen Thätigkeit scheint diese Schule eine längere Dauer nicht gehabt zu haben. Wie in ihr mannigfach bewegte Gedanken zur Erscheinung kommen, so mochte sie immerhin für geistige Anregung gewirkt haben; an sich war ihre Aufgabe ohne Zweifel eine begrenzte, von besonderer fürstlicher Gunst und Geschmacksrichtung abhängig, während aus ihrer entarteten Darstellungsweise eine neue Entwickelung nicht herausgebildet werden konnte. Sie ist mehr zur Bezeichnung des Ueberganges aus den Richtungen des 10. Jahrhunderts in die des 11., als für das eigenthümliche künstlerische Streben des letzteren von Bedeutung. Eine grosse Anschauung dieses Strebens gewähren freilich auch die übrigen erhaltenen Werke der deutschen Miniaturmalerei nicht; Arbeiten, die eine nähere Verwandtschaft mit jenen merkwürdig antikisirenden Elementen in den Fächern der Sculptur bekundeten, sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Vielmehr erscheint im Uebrigen nur eine schlichte Strenge, ein einfach typischer Charakter, wie er der Epoche künstlerischer Anfänge wohl ansteht, als vorherrschend. Dass dieselbe sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausgeprägt, scheint u. A. ein dem Abte Ellinger von Tegernsee, einem in der künstlerischen Ausstattung jenes Klosters vielfach thätigen Manne, zugeschriebenes Evangeliarium in der Bibliothek von München zu erweisen. —

Die Arbeiten der französischen Miniaturmalerei dieser Epoche sind an Zahl und künstlerischem Vermögen wenig bedeutend, zum Theil auch jetzt noch mit verwilderten Nachklängen der Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit. — Die englischen Arbeiten, ebenfalls nicht zahlreich, haben einiges Eigenthümliche.[1] Es sind in der Regel leichte skizzenhafte Umrisszeichnungen, mit wenig Andeutung von Farbe, in einer hastig geknitterten Manier hingeworfen, aber oft durch belebte Anschauung, durch kühne Motive, durch poetisch phantastische Darstellung von Bedeutung. Namentlich eine Bibelhandschrift und zwei Psalter im brittischen Museum zu London kommen für diese Darstellungsweise in Betracht.[2] Sie haben, gleich den übrigen, angelsächsische Texte, und so ergiebt sich dieser lebhaftere Schwung bei mangelhaften Darstellungsmitteln als ein anderer Ausdruck derselben künstlerischen Richtung, die schon in der englisch-sächsischen Architektur zur Erscheinung gekommen war. — Die geringe Zahl italienischer Miniaturen erscheint durchgängig ohne Haltung und Geist, gelegentlich mit dem Anhauch byzantinischen Elementes, doch auch dadurch nicht gefördert. Die Bilder eines Lobgedichtes auf die Gräfin *Mathildis* in der vatikanischen Bibliothek zu Rom,[3] schon vom

[1] Einige Abbildungen bei Dibdin, Biblioth. Decameron, I, p. LXXV. — [2] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, IV. II, S. 483. Waagen, Treasures of art, I, p. 141. — [3] D'Agincourt, Malerei, T. 66.

Anfange des zwölften Jahrhunderts, sind neben anderen als bezeichnendes Beispiel anzuführen.

Dekorative Kunst.

An Werken dekorativer Kunst ist aus der Epoche des elften Jahrhunderts, und vorzugsweise wiederum in Deutschland, manches Namhafte erhalten. Neben den glänzenden Schmuckformen, welche das kirchliche Prachtgeräth in einzelnen Fällen annimmt, wird besonders auf eine Bekleidung desselben mit allerlei kostbaren und dem Auge wohlgefälligen Gegenständen Rücksicht genommen. Zierliches Filigran bedeckt die Goldplatten; dazwischen reihen sich Perlen und Edelsteine, zuweilen in kunstreichster Fassung, ein. Antiken geschnittenen Steinen wird, unbekümmert um ihren bildlichen Gehalt, gern eine hervorstechende Stelle eingeräumt; byzantinische Emailplättchen, zumeist buntes Ornament oder auch figürliche Darstellungen enthaltend, — in edelsteinartigen Farben, welche zwischen Goldfäden der Fläche aufgeschmolzen sind, bilden eine zu solchem Behuf vorzüglich gesuchte Waare. Das lebhafte Gefallen an diesen Gegenständen des Emails führt im Laufe des Jahrhunderts auch zur selbständigen Aneignung dieser schwierigen Technik.

Hildesheim [1] besitzt merkwürdige Stücke der Art, zum Theil aus dem Anfange des Jahrhunderts, der Zeit Bischof Bernward's angehörig. Als solche sind zu nennen: in der Magdalenenkirche ein von Bernward selbst gefertigtes Goldkreuz mit reichem Schmuck von Steinen und ein Paar phantastisch dekorative Leuchter, aus einer Mischung von Gold und Silber bestehend, von einem Lehrling des Bischofs gearbeitet; im Dom ein silbernes Crucifix mit der trocken starren Figur des Gekreuzigten, wiederum ein Werk seiner eigenen Hand. Aus etwas jüngerer Zeit, ebenfalls im Hildesheimer Dom, zwei Kronleuchter von vergoldetem Kupfer, die ursprünglich reich mit Bildwerk besetzt waren, der kleinere von Bischof Azelin (gest. 1054) gestiftet, der grössere von Bischof Hezilo (gest. 1079), dieser vorzüglich bedeutend, durch seine Ausstattung mit Zinnen und Thürmchen und durch die Inschriftverse als Bild des himmlischen Jerusalem bezeichnet.

Anderes Merkwürdige im Münster von Essen. [2] Ein an-

[1] Kratz, der Dom zu Hildesheim. — [2] Abbildungen erscheinen in dem, S. 76. Note 1. genannten Werke. Vergl. meinen Aufsatz im Deutschen Kunstblatt, 1858.

sehnliches Goldkreuz ist inschriftlich als Stiftung der schon genannten Aebtissin Theophania (Mitte des Jahrhunderts) bekundet. Es ist reich mit dekorativen Emailtäfelchen bedeckt, deren Form aber erkennen lässt, dass sie ursprünglich zum grossen Theil für andere Zwecke bestimmt, somit ohne Zweifel noch als Handelswaare eingeführt waren. Zwei andere Kreuze ergeben sich (gleich dem im Folgenden zu nennenden Leuchter) als Stiftung einer Aebtissin Mathilde; unter mehreren Aebtissinnen dieses Namens kann hiebei, wie es scheint, nur auf diejenige geschlossen werden, welche gegen Ende des 11. Jahrhunderts lebte. Das eine jener Kreuze hat ein Emailtäfelchen, welches die Aebtissin vorstellt, der ein Herzog Otto das Kreuz selbst darreicht; das andere ein Täfelchen mit der Darstellung der hl. Jungfrau und der Aebtissin vor ihr; (die letztere in beiden Fällen durch lateinische Inschrift bezeichnet). Das künstlerische Verdienst dieser Täfelchen ist allerdings gering; aber als Belege einer bestimmten Aufnahme der byzantinischen Technik und als frühste sichere Beispiele der Uebertragung derselben auf die Kunst des Occidents sind sie immerhin von Bedeutung. Ein viertes, nicht minder schmuckreiches Kreuz entbehrt der Angabe seines Ursprunges. Ein kolossaler siebenarmiger Leuchter von reich vergoldetem Erz trägt wiederum die inschriftliche Bezeichnung der Mathilde. Stamm und Arme desselben sind mit grossen reich ornamentirten Buckeln versehen und die Lichtteller von ähnlich behandelten Kapitälen getragen, in einem Style von strenger und fein durchgebildeter Classicität, der sich in der Behandlung des Blattornaments ein Zug orientalischen (arabischen) Geschmackes zugesellt, dem Charakter der angedeuteten Spätzeit des 11. Jahrhunderts zumeist entsprechend, zugleich aber von einer völlig seltenen künstlerischen Meisterschaft.

Die Uebertragung der byzantinischen Emailtechnik scheint sodann, gleichfalls zunächst in Deutschland, zu einer anderweitigen Verwendung und Behandlung Anlass gegeben zu haben. Das byzantinische Verfahren ist miniaturartig fein und fast ohne Ausnahme nur bei kleinen Goldtafeln, mit aufgelötheten Fäden, welche die eingeschmolzenen Farben scheiden, angewandt. In Deutschland, und später in andern Ländern (namentlich in Frankreich), ward es gern auf die Ausstattung kupfernen Geräthes übertragen, dessen Gründe für die aufzunehmenden Farben vertieft wurden, während die vergoldeten Ränder zur Scheidung der letzteren (um ihr Zusammenlaufen bei dem Schmelzprozess zu verhüten) erhaben stehen blieben. Für Reliquienbehälter, tragbare Altärchen und anderes Geräth ward die Technik im Laufe der romanischen Epoche vielfach zur Anwendung gebracht. Ein aus Deutschland stammender Reliquienschrein in der Sammlung des Fürsten Soltykof zu Paris wird, neben anderen deut-

schen Arbeiten, als noch dem elften Jahrhundert zugehörig, bezeichnet. [1]

Dritte Periode.

Um den Beginn des 12. Jahrhunderts tritt eine neue Entwickelungsepoche des romanischen Styles ein, die bis gegen den Schluss des Jahrhunderts andauert. Es ist die Zeit des Gegensatzes und der Gegenwirkungen zwischen den grossen welthistorischen Mächten, in denen das Leben des Mittelalters beruht, die Zeit des phantastisch-begeisterungsvollen Dranges der Kreuzzüge, der neuen Erhebung des Kaiserthums gegenüber der päpstlichen Allgewalt, des Hervortretens und der Geltendmachung königlicher, feudaler, städtischer Rechte. Es ist die Zeit einer tief erregten Bewegung, und zugleich, in nothwendigem Rückschlage, welcher in einer Regeneration der geistlichen Orden seinen Ausdruck findet, die einer erneuten innerlichen Sammlung. Diese Vervielfältigung der Interessen, diese stärkere Fülle der Bewegung, bei erneuter Vertiefung, theilt sich auch dem künstlerischen Streben mit; die Einfalt des Styles, welche im 11. Jahrhundert vorherrschend war, macht einer reichhaltigeren, lebhafter gegliederten Entwickelung Platz, in welcher das Wesen des Romanismus seinen vollständigeren Ausdruck findet. Die Arbeit des Schaffens vertheilt sich umfangreicher unter die verschiedenen Nationen; die Charaktere der Völker und der einzelnen Stämme gewinnen darin, in dem was ihnen ursprünglich angehört wie in dem, aus der Fremde Aufgenommenen, eine schärfere Ausprägung. Die Architektur ist aber auch in dieser Epoche noch das entschieden Ueberwiegende und Bestimmende, ist es um so mehr, als die Steigerung der Aufgaben zugleich eine Steigerung der Kräfte bedingte, der im Allgemeinen nur auf ihrem Gebiete entsprochen werden konnte. Sie tritt allerdings zu den bildenden Künsten in ein näheres Verhältniss, indem sie ihnen neue und eigenthümliche Plätze zu ihrer Bethätigung darbietet; sie gewinnt gleichzeitig, bei der lebhafteren Erregung der Phantasie (und in einem Wetteifer mit dem, was in der näher gerückten Kunst des Orients üblich war), eine Fülle neuer ornamentistischer Bildungen; aber Beides, Figürliches und Ornamentistisches, fügt sich in fester

[1] Vergl. das Werk von J. Labarte, Recherches sur la peinture en émail, und meinen im Vorigen bezeichneten Aufsatz. (Der französische Name für die nach byzantinischer Art, mit aufgelötheten Goldfäden, gefertigten Emailarbeiten ist „Émaux cloisonnés“, — für die in der occidentalischen mittelalterlichen Technik, mit vertieftem Grunde und erhaben stehen gebliebenen Rändern: „Émaux champlevés“ oder „É. en taille d'épargne.“)

Gebundenheit, in streng schematischer Fassung, ihrem Gesetze. Gleichwohl fehlt es auch hier wiederum nicht an einzelnen Erscheinungen, welche die Schranke des Conventionellen durchbrechen und sich den in der Architektur waltenden Kräften schon ebenbürtig an die Seite zu stellen wagen.

Architektur.

Die Architektur hatte in den Werken des 11. Jahrhunderts eine starke Grundlage gewonnen; das 12. Jahrhundert baut darauf fort. Das Basilikenschema, wie es dort entwickelt war, bleibt; die Pfeiler- oder Säulenarkaden des Innern haben häufig dieselbe Anordnung. Der Grundriss der baulichen Anlage hat theils die schlichteste Disposition, theils, namentlich in der Chorpartie des kirchlichen Gebäudes, reichere Formen, wozu aber die Motive ebenfalls schon gegeben waren. Als ein neues Formenelement tritt der Spitzbogen hinzu. Er hatte in wenigen vereinzelten Beispielen am Schlusse des 11. Jahrhunderts eine Aufnahme gefunden; der jetzt beginnende lebhaftere Verkehr mit orientalischer Nationalität veranlasste seine häufigere Anwendung, die einstweilen jedoch, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, auf bestimmte Distrikte der südlicheren Lande eingeschränkt bleibt. Das System gewölbter Decken findet, nach den Landschaften verschieden, eine grössere Verbreitung. Zunächst ist es besonders, wie schon im 11. Jahrhundert, die einfache Form des Tonnengewölbes; die Bekanntschaft mit der Spitzbogenform, die Erkenntniss ihrer grösseren constructiven Zweckmässigkeit, (indem sie einen geringeren Seitendruck ausübt als die halbrunde Bogenform) giebt Anlass, die Tonnenwölbung in derselben Bogenlinie zu bilden; doch geschieht es ebenfalls nur in einzelnen Distrikten. Daneben kommt die Ueberwölbung der Langräume durch Kuppeln (wozu in der Marcuskirche von Venedig das erste bedeutende Beispiel für den Occident gegeben war) mehrfach in Anwendung. Endlich die complicirte Form des Kreuzgewölbes, welches aus sich durchschneidenden Tonnengewölben entstanden war, dessen Druck sich nach unten auf die Ausgangspunkte der einzelnen Gewölbkappen concentrirt und das man bisher nur über schmalere Räume zu spannen gewagt hatte. Ueberall bedingt die Gewölbdecke feste und kräftige Stützen; ihre Gliederung durch Quergurte, welche sich dem Tonnengewölbe unterlegen, welche die Kuppeln tragen und die Felder der Kreuzgewölbe sondern, gab zur Anwendung von Gurtträgern Veranlassung, die in Pilaster- und Halbsäulenform an den stützenden Pfeilern und den Wänden über ihnen vortreten. Durch ein derartiges System, durch mehr oder weniger reiche Ausgestaltung der mit demselben

gegebenen Grundmotive, durch die Einreihung von Emporen, Gallerien, sogenannten Triforien, wird eine lebhafte Gliederung der inneren Räumlichkeit gewonnen. Ihr Princip wirkt zugleich auf die Bildung der Arkaden, der Thür- und Fensteröffnungen ein, indem die Bogenwölbung derselben ähnlich getheilt oder abgestuft und in ihren einzelnen Theilen auf ähnliche Weise von belebt vortretenden Einzelstücken getragen wird. Und auch auf das Aeussere, in der festen Wandmasse oder den Wandarkaden, welche schon für deren Theilung beliebt waren, wird dasselbe System gegliederter und gegliedert gestützter Bögen übergetragen.

In der Behandlung der baulichen Einzeltheile gewinnen die verschiedenartigen Grundelemente eine vielfach reichere Ausbildung. Das antikisirende Element findet, in Distrikten der südlicheren Lande, eine starke und kräftige Belebung, zu Bildungen und zu Combinationen baulicher Theile führend, die sich dem Glanze spät römischer Architektur oft in auffälliger Weise annähern. Die nordische Schnitzmanier prägt sich in demselben Maasse reichlicher und charaktervoller aus, in den Gesimsen durch mancherlei gebrochenes und versetztes Stabwerk, durch kräftige Consolen, welche häufig als dessen Träger angewandt werden, von lebhaft malerischer Wirkung. Wo antike Reminiscenz und nordische Gefühlsweise gegeneinander wirken, findet nunmehr — als sehr charakteristisches Kennzeichen des 11. Jahrhunderts — eine innigere Durchdringung statt. Die Deckgesimse der Pfeiler z. B. haben insgemein nicht mehr die einseitig abschliessende römische Kranzleistenbildung (im Karniesprofil), sondern — in einer lebhafteren Empfindung für ihren ästhetischen Zweck, für ihren Wechselbezug zwischen Stütze und Last — eine charakteristische Kehlengliederung, oft nach dem mehr oder weniger frei behandelten Motive der (umgekehrten) attischen Säulenbasis. Die Basis selbst empfängt auf den Ecken ihres unteren Pfühls einen Vorsprung, zumeist in der Form eines Blattes, welcher sie dem Untersatze inniger verbindet. Die Kapitäle füllen sich, neben der schärfer ausgeprägten und umgrenzten Form des unten abgerundeten Würfels, neben der distriktweise vorkommenden Vervielfachung oder Theilung dieser Form, mit verschiedenartigem Schmuck; das an ihren Flächen ausgemeisselte Blattwerk hat zumeist jene schematisch conventionelle Form. Manches eigenthümlich Barocke und Phantastische findet sich in den Landen des alten Keltenthumes und da, wo keltische Nationalität der übrigen zugemischt erscheint; Byzantinisches und Arabisches in andern Einzelfällen. Für die Ausstattung und wirkungsvollere Hervorhebung des architektonischen Details durch farbige Zuthat fehlt es nicht ganz an Zeugnissen.

Figürlicher Darstellung werden an dem Werke der Architektur, wie schon bemerkt, bestimmte und ausgezeichnete Plätze

angewiesen. Bemerkenswerth ist es vornehmlich, dass die Portallünette, das Halbkreisfeld im Einschluss der Wölbung des Portales, welches von dem Thürsturz getragen wird, gern eine bildnerische Ausstattung empfängt, in einfacher Dekoration symbolischen Inhaltes, in mehr oder weniger reich entwickeltem Bildwerk, ein beredtes Zeichen der Bedeutung des Gebäudes für denjenigen, der sein Inneres zu betreten im Begriff ist. In ansehnlichen Distrikten wird besonders auch, wie in einzelnen Fällen schon früher, das Säulenkapitäl zur Aufnahme bildlicher Darstellung benutzt, gleichfalls zur reicheren und inhaltsvolleren Wirkung, doch in demselben Maasse allerdings zur Verdunkelung der architektonischen Kraft, welche in dem Kapitäl einen Ausdruck bekommen soll. Andres Bildwerk an andern Einzelstellen.

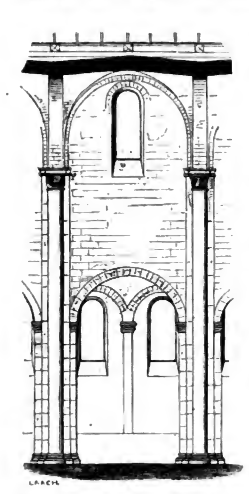
Endlich erscheint mancherlei neues System für die Zwecke kirchlicher Anlagen neben dem des Basilikenbaues und neben den aus letzterem hervorgegangenen Hauptformen. Der Centralbau giebt zu verschiedenartigen Anlagen Anlass; zweigeschossige Kapellen, durch Oeffnung des mittleren Feldes der Zwischendecke in sich verbunden, kommen unter verschiedenen Bedingnissen zur Anwendung. In den Klöstern entwickelt sich ein vielgestaltiger Hallenbau; die Kreuzgangsportiken, welche den Hof des Klosters umgeben, werden schon in reicher und ansehnlicher Weise durchgebildet. Fürstliche Schlossbauten werden, zumal gegen den Schluss der Periode, mit künstlerischem Aufwand ausgeführt; städtische Wohngebäude in einzelnen Fällen ebenso.

Deutschland.

Die deutsche Architektur des 12. Jahrhunderts unterscheidet sich von der des elften im Allgemeinen weniger durch veränderte Gesammtfassung als durch die Umbildung des baulichen Details und der Dekoration, den im Vorstehenden bezeichneten Verhältnissen entsprechend. Für die Behandlung des baulichen Aeussern kommt das System von Bogenfriesen und Lissenen, zum Theil auch die Anordnung kleiner Arkaden-Gallerien zur oberen Bekrönung der Massen, vorzugsweise in Betracht. Das Basilikenschema mit flacher Decke ist im Allgemeinen noch vorherrschend; das durchgeführte Wölbesystem kommt allerdings vor, zum Theil in sehr bedeutenden Beispielen; doch sind diese nicht häufig und, mit Ausnahme eines Distrikts (des westphälischen), noch vereinzelt. Die Gruppen sondern sich noch, ähnlich wie im 11. Jahrhundert, wenn zum Theil auch veränderte Beziehungen zwischen ihnen einzutreten scheinen.

Am Niederrhein finden sich zahlreiche Beispiele schlichten ungewölbten Pfeilerbasilikenbaues, in vollständiger Erhaltung, in Haupttheilen der Anlage, in späterer Umwandlung, mehrfach mit Emporen über den Seitenschiffen. In Köln gehören hieher: St. Ursula, St. Cäcilia, St. Pantaleon, auch Gross-St. Martin (hier die Arkaden des Schiffes, welche bestimmt auf das entsprechende System schliessen lassen, während das Uebrige später ist und einem abweichenden Systeme angehört.) Anderweit: die Kirchen von Münstereiffel, Lövenich, Altenahr, Hirzenach, Rommersdorf, Ems, Altenkirchen, Metternich, Vallendar, Euskirchen, St. Adalbert zu Aachen. Ebenso, in besonders stattlicher und belebter Durchbildung: St. Matthias bei Trier (1148 geweiht) und St. Florin zu Coblenz.

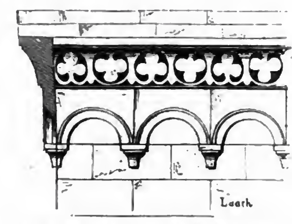
Daneben hat diese Gegend mehrere Beispiele des Gewölbebaues der in Rede stehenden Epoche, und unter ihnen vorzüglich ausgezeichnete und merkwürdige Monumente. St. Mauritius zu Köln, gegen 1144 gebaut, ist eine schlichte Pfeilerbasilika, den vorgenannten ähnlich, aber mit Kreuzgewölben bedeckt und von vornherein auf eine solche Einrichtung angelegt, zugleich durch einen ansehnlichen Emporenbau auf der Westseite bemerkenswerth. — Die Abteikirche zu Laach,[1] um 1110 begonnen und 1156 geweiht, hat dieselbe Anlage, aber in grossartigster und edelster Durchbildung, eines der Meisterwerke der gesammten Epoche, eines der charaktervollsten der niederrheinischen Lande, für Einführung des Kreuzgewölbebaues und dessen erste künstlerische Gestaltung wohl ohne alle Ausnahme das bedeutungsvollste Werk. Die räumlichen und die Massen-Verhältnisse des Inneren sind von hoher und klarer Würde, das System durch kräftig und leicht aufsteigende Halbsäulen, welche die Quergurte des Gewölbes tragen, in strengem Adel entwickelt. Die Gesammtanlage des Gebäudes entfaltet sich, durch ein zweites westliches Querschiff mit besonderer Absis und die Ausfüllung desselben mit einer geräumigen Empore, durch einen über-



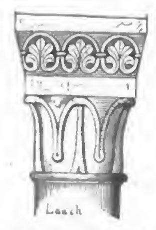
Kirche zu Laach. Inneres System. (Nach Geier und Görz.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (1, 2.)

aus stattlichen Thurmbau, der in je drei Thürmen über und an der westlichen wie der östlichen Seite emporsteigt, durch die

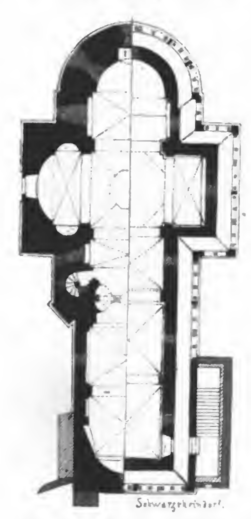


Kirche zu Laach. Dachgesims am Ostchor. (Nach Geier und Görz.)



Kirche zu Laach. Kapitäl an den Halbsäulen der Ost Absis. (Nach Geier und Görz.)

vielfach gegliederte Dekoration des Aeussern mit Wandarkaden, Wandbögen, Bogenfriesen, Pilastern, Lissenen, in reichster Weise. In der Detailbildung zeigt sich vielfach ein glücklicher Sinn für das Organische, zum Theil allerdings dem barocken Wesen der Schnitzmanier zugeneigt, zum Theil in völlig lauteren und gemessenen Bildungen; die noch herbe Festigkeit der Behandlung in beiden Beziehungen ist für die frühere Zeit des 12. Jahrhunderts besonders bezeichnend. — Die Kapelle von St. Thomas bei Andernach ist ein Werk der Bauhütte von Laach. — Die Abtei-Kirche von Knechtsteden, nach 1134 gebaut, ist eine wiederum bedeutende Gewölbeanlage, mit Kuppel über dem Querbau, im Uebrigen mit Kreuzgewölben. — Die Kirche zu Wissel bei Calcar scheint ganz mit Kuppeln gewölbt zu sein. — Ausserdem gehören hieher die Kirchen von Hochelten bei Emmerich und von Repelen bei Mörs, beide ihrer ursprünglichen Anlage nach, sowie die schlichten Kirchengebäude von Hilden und von Bürrig.



Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Grundriss des Unter- und des Obergeschosses (Nach Simons.)

Ein eigenthümlicher Gewölbebau ist ferner die Kirche von Schwarz-

Rheindorf,[1] Bonn gegenüber. Ihr Bau war um 1149 begonnen und 1151 geweiht; zwei Decennien später wurde sie erweitert und diese Umänderung 1173 beendet. Die ursprüngliche Anlage war die einer zweigeschossigen Kapelle von kreuzförmigem Grundriss, im Obergeschoss mit einer Kuppel über dem Mittelfelde (und einem darüber emporsteigenden Thurme), im Uebrigen mit Kreuzgewölben bedeckt; im Untergeschoss mit mächtig starken Mauern, in welche innen Nischen hineintreten und über denen aussen, den Fuss des Obergeschosses umgebend, ein Arkadengang angeordnet ist. Bei der genannten Bauveränderung wurde die Kapelle in beiden Geschossen westwärts um mehrere Gewölbfelder verlängert. Sie ist durch die energisch mannigfaltige Durchbildung ihres Details, namentlich durch die



Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Ecke der Arkaden-Gallerie. (Nach Simons.)

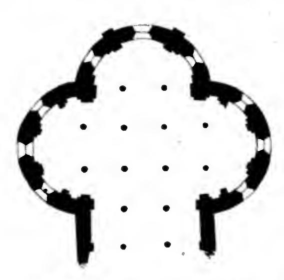
malerische Wirkung jenes Arkadenganges, welcher das Untergeschoss bekrönt, und durch den lebhaften Wechsel der, durchweg zwar in strengen Grundformen gebildeten Kapitäle, mit denen seine Säulen geschmückt sind, ausgezeichnet.

Einzeltheile von Gebäuden und besondere Bauanlagen reihen sich an. So die östlichen Abschlüsse (Absiden und Thürme zu ihren Seiten) des Münsters zu Bonn und der Kirche St. Gereon zu Köln, welche der Kirche von Schwarz-Rheindorf gleichzeitig

[1] Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf.

oder wenig jünger erscheinen, das Aeussere mit leichten Wandarkaden, mit Lissenen und Bogenfriesen, die Absiden beiderseits wiederum mit Arkadengallerien gekrönt. — In verwandter Richtung, mannigfaltig in der Form und streng in der Behandlung, die Arkaden des Kreuzganges am Münster zu Bonn und das anstossende Stiftsgebäude, sowie der Kreuzgang bei St. Maria am Kapitol zu Köln. — Ferner: die Chorruine der Kirche auf dem Falkhofe zu Nimwegen; die Anlage der Westthürme von St. Martin zu Münstermaifeld und von St. Victor zu Xanten (noch aus der Frühzeit des Jahrhunderts); die Krypten der Stiftskirche von St. Goar (ebenfalls noch früh) und der Abteikirche von Gladbach; auch Centralbauten, wie die nicht mehr vorhandene Rundkirche St. Martin zu Bonn und der Rest eines Polygonbaues zu Lonnig, welchen aufs Neue eine dem karolingischen Münster von Aachen nachgebildete Anlage kennzeichnet.

Was an niederländischen Monumenten dieser Epoche hier in Betracht kommt, deutet auf ein entschiedneres Festhalten an dem alten Basilikensystem, namentlich auch an dem Säulenbau. So bei den, im Innern zwar modernisirten Kirchen St. Denis und St. Barthélemy zu Lüttich, von denen die erste in den Schiffarkaden nur Säulen, die andere Säulen und Pfeiler hat. St. Servais zu Maestricht, ebenfalls modernisirt, hat dagegen Pfeiler mit Halbsäulen, St. Jacques zu Gent wiederum nur Säulen, und zwar von eigenthümlich schwerer Bildung. — Ebenso St. Peter zu Utrecht, wo die Schiffsäulen mit einfach schweren Würfelkapitälen, die Säulen der Krypta mit reicherer Dekoration versehen sind. Aehnlich auch die der Krypta von St. Lebuinus zu Deventer. Der Oberbau dieser Kirche, gleich dem von St. Nicolas ebendaselbst, hat in jüngerem Umbau nur geringe romanische Reste bewahrt.



Grundriss der Krypta von Herzogenrade. (Nach de Roisin.)

Einiges Andere zeigt einen näheren Anschluss an deutsch-niederrheinische Elemente der Zeit. Die Krypta der Kirche von Herzogenrade (Rolduc), [1] angeblich vom Anfange des 12. Jahrhunderts, hat in ihren Umfassungsmauern die dreifache Absidenanlage von St. Maria am

[1] De Roisin, in den Mittheilungen aus dem Gebiet der kirchlichen Archäologie und Gesch. der Diöcese Trier, I, S. 116.

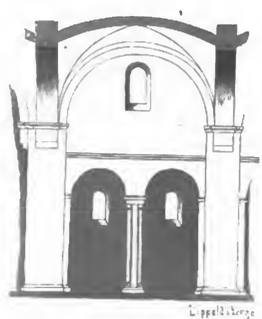
Kapitol zu Köln, doch in engerem Zusammenschluss. Die Kapelle von St. Nicolas-en-Glain bei Lüttich erinnert in ihrem Chorbau an die niederrheinischen Absiden, auch mit der krönenden Arkadengallerie.

Eine zweigeschossige Kapelle, die des heiligen Blutes, zu Brügge scheint in der ursprünglichen Anlage und deren Behandlung den deutschen Bauten ähnlich zu sein, ist aber in späterer Epoche erheblich verändert worden. — Von der ehemaligen (später umgebauten) Rundbau-Anlage von St. Jean zu Lüttich liegen nur ungenügende Abbildungen vor.

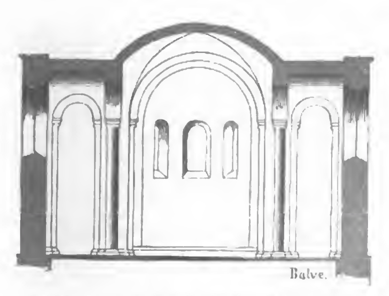
In Westphalen erscheint, zumal in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, das Wölbesystem entschieden vorherrschend. Der Sinn ist diesem constructionellen Bedingniss vorzugsweise zugewandt; in mannigfacher Weise strebt man dahin, mit den Mitteln desselben zu einem festen Zusammenschluss der Räumlichkeit zu gelangen. Für den Grundplan sind die verschiedenartigen Motive der romanischen Basiliken-Anlage maassgebend. Die Behandlung zeigt zumeist eine schlichte Strenge. Es stimmt hiemit überein, dass die Absis zuweilen, statt des üblichen Halbrunds, in rechteckiger Form gebildet wird.

Einfache ungewölbte Pfeiler-Basiliken, der früheren Zeit des Jahrhunderts angehörig, sind die Kirchen von Fischbeck, Kappenberg, Freckenhorst (1129 geweiht). Die von Neuen-Heerse bei Paderborn (1165) hat in ihrem ältesten Theile das System der reinen Säulenbasiliken; die von Wunstorf bei Hannover (später überwölbt) das eines Wechsels von Säulen und Pfeilern. Schlichte Pfeilerbasiliken mit Gewölben sind: die Kirche des Klosters Abdinghof zu Paderborn (vermuthlich nach 1165) und die Kilianskirche zu Höxter, beide jedoch, wie es scheint, erst im Laufe des Baues für die Wölbung des Mittelschiffes eingerichtet; die Kirche zu Erwitte bei Lippstadt, die Klosterkirche zu Kappel, die Gaukirche zu Paderborn, die Kirchen zu Brenken, zu Berghausen (mit halben Kreuzgewölben über den Seitenschiffen), zu Hüsten bei Arnsberg. — Eine höhere, in verschiedener Weise gegliederte Durchbildung des Pfeilersystems für die Zwecke der Wölbung zeigen die Klosterkirche zu Lippoldsberge, die Kirchen zu Gehrden und Brakel, das Schiff der Marienkirche zu Dortmund (mit Kuppelsegmenten über dem Mittelschiff), die Kirche von Dorf Brakel, diese ursprünglich in bemerkenswerth dekorativer Anlage. Sodann der Dom zu Soest, in der Umwandelung seiner älteren Anlage (oben, S. 43) zum Gewölbebau, ausgezeichnet zugleich durch einen grossartigen, eigenthümlich angeordneten Hallen- und Thurmbau auf der Westseite. — Einen Wechsel

von Pfeilern und Säulen im innern System, mit Ausbildung der erstern zu Gewölbträgern, haben ihrer ursprünglichen Anlage nach: das Schiff der Petrikirche zu Soest, die Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont, die Kirchen von Steinheim, Rhynern, Asslerbeck. Dieselbe Anordnung, aber in ganz ungewöhnlicher Weise, mit gekuppelten Säulen und zum Theil in zierlicher Durchbildung: die Kirchen zu Hörste, Delbrück, Verne, Boke, Opherdike, Böle.


Kirche zu Lippoldsberge. Inneres System des Schiffes. (Nach Lübke.)

Jenes Streben nach unbedingter constructioneller Festigkeit führt ferner, bei einigen kleineren kirchlichen Gebäuden, dahin, von der selbständigen Erhebung des Mittelschiffes (und der Anlage der Oberfenster in demselben) ganz abzusehen. Die Seitenschiffe haben hiebei zumeist schlichte Tonnenwölbungen. Zu nennen sind: die Kirchen von Derne, Balve, Plattenberg, Werdole, Kirchlinde, die letztere mit Kuppeln über dem Mittelschiff. — Andre werden aus ähnlichem Grunde, in steigender Abweichung von den

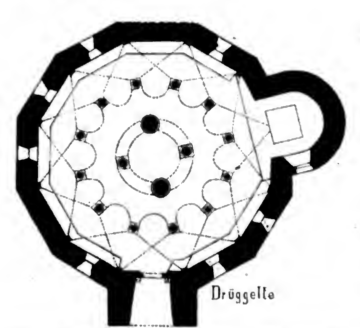


Querdurchschnitt der Kirche zu Balve. (Nach Lübke.)

üblichen Systemen, als zweischiffige Hallen mit einer Mittelreihe von Säulen gebildet. So die kleinen Kirchen von Aplern und Wewelsburg und die Nicolaikapelle zu Soest. — Noch andre, in nicht unbeträchtlicher Zahl, als einschiffige Bauanlagen.

Unter diesen ist die Kirche von Idensen als ein Beispiel edler Durchbildung hervorzuheben.

Ansehnliche Krypten, der Zeit gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts angehörig, sind die der Dome von Paderborn und von Bremen.



Grundriss der Kapelle zu Drüggelte. (Nach Blankenstein.)

Ein sehr merkwürdiger gewölbter Polygonbau, aus derselben Zeit, ist die Heiliggrab-Kapelle zu Drüggelte[1] bei Soest, deren Innenraum durch zwei Säulenkreise mit eignen symbolisirenden Beziehungen und mit barockem Schnitzwerk an den Kapitälen gebildet wird. — Eine zweigeschossige Kapelle zu Steinfurt hat völlig einfache Anlage und Behandlung.

Ein Kreuzgangflügel zu Asbeck, schon der Spätzeit des Jahrhunderts angehörig, ist durch zweigeschossige Säulen-Arkaden von reicher Wirkung.

In den mittelrheinischen und den angrenzenden hessischen Landen erscheint wiederum das System der einfachen Pfeilerbasilika, zunächst ohne Ueberwölbung, verbreitet. Die Kirchen zu Ingelheim, Mittelheim, Johannisberg, die zu Konradsdorf in der Wetterau, die bemerkenswerthen Reste der Kirche von Lorsch (geweiht 1130) und der von Höningen in der Hardt (gestiftet 1120) gehören hieher. Ebenso die ansehnliche Kirche des Cistercienserklosters Eberbach, gegründet um 1150, geweiht 1186, die im Fortgange des Baues mit einer gewölbten Decke versehen ward. — Auch die angeblich 1159 geweihte Kirche zu Ilbenstadt in der Wetterau, die aber durch lebhafte und wechselnde Gliederung der Pfeiler und Bögen des Schiffes schon eine Neigung zu fortschreitender Entwickelung zeigt.

Ein merkwürdiger Baurest aus der Frühzeit des Jahrhunderts ist der alte Thurmbau der Stiftskirche zu Wetzlar (im Einschluss der späteren, unvollendeten Thurmanlage), seltsam aus schwarzem Basalt aufgeführt, dem sich die Einzeltheile aus

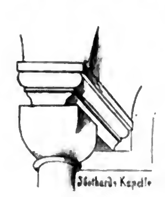
[1] Vergl. Giefers, drei merkwürdige Capellen Westfalens: und Blankenstein, in der Berl. Zeitschr. für Bauwesen, IV, S. 397.



Arkaden der Vorhalle im alten Westbau der Stiftskirche zu Wetzlar. (F. K.)

rothem Sandstein einreihen. Aus letzterem Material namentlich, in phantastischer Behandlung, die Arkade des Portals.

Dann sind zwei doppelgeschossige Kapellen zu nennen. Die eine ist die 1138 geweihte St. Gotthardskapelle neben dem Dom zu Mainz, unten im Innern mit Pfeilern, oben mit Säulen, auf zwei Seiten des Aeussern mit einer Arkadengallerie gekrönt. Klassische Reminiscenzen (wie sie an der Ostseite des Domes von Mainz am Schlusse des 11. Jahrhunderts in neuer Belebung erschienen waren) mischen sich hier mit barbaristisch rohen Formen unorganisch durcheinander. — Die zweite Doppelkapelle, in edlerer Anlage ihrer Gliederung, ist die von Niederweissel in der Wetterau.



Gotthardskapelle zu Mainz. Säulenkapitäl und Architrav der äusseren Arkaden. (Nach v. Quast.)

Der Dom zu Mainz war in den Jahren 1081 und 1137 von Bränden heimgesucht worden, welche zu Herstellungen Anlass geben mussten. Die Deckgesimse der Schiffpfeiler deuten, den eingemeisselten Gliederungen zufolge, welche mit denen der Gotthardskapelle zum Theil übereinstimmen, auf eine mit dem Bau der letzteren ungefähr gleichzeitige Reparatur. Ob und wieweit dabei schon eine Gesammtüberwölbung erfolgte, ist unklar. Später sind abermals neue und durchgreifende Herstellungen und Neubauten an dem Dome ausgeführt worden.

Der Dom zu Speier wurde nach einem Brande von 1159 mit jener durchgefühlt machtvollen Ueberwölbung versehen, die sich, mit den hinzugefügten tragenden Gliedern, dem vorausgesetzt beibehaltenen alten Pfeilersystem in so eigenthümlich harmonischer Weise anschliesst. (Vergl. oben, S. 39.) Derselben Epoche gehört, in den charakteristischen Typen des 12. Jahrhunderts, die St. Emmeramskapelle auf der Südseite des Domes an. Andres Bedeutende ist auch hier später.

Der Dom zu Worms [1] wurde an der Stelle eines älteren Gebäudes zu Anfange des 12. Jahrhunderts neugebaut und 1110 geweiht, später erneut und 1181 abermals geweiht, aber erst noch später (in der Schlussepoche des romanischen Styles) vollendet. Das System seines Inneren stimmt, der Hauptsache nach, mit denjenigen Motiven überein, welche in dem Dom von Speier nach Ausführung der dortigen Ueberwölbung vorlagen, doch in soferne einheitlicher, als dasselbe hier von vornherein auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, während dagegen im Einzelnen mehr Willkürliches sich findet und die Behandlung des Details, in einem Gemisch schwerer und leichter Gliederungen, ein geläutertes Kunstgefühl vermissen lässt. Ueber der mittleren Vierung

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (5, 6.)

des (östlichen) Querschiffes steigt eine Kuppel empor; eine zweite auf der Westseite des Gebäudes, der sich eine (in der spätromanischen Epoche ausgeführte) Westabsis vorlegt. Im Uebrigen



Innere Ansicht des Domes zu Speier, vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Chapuy.)

scheinen auch hier Einzelstücke aus ältern Anlagen beibehalten. Die Ostabsis, innen halbrund, ist im Aeussern (mit starken, wohl auf den Gewölbedruck berechneten Eckmassen) viereckig, mit Rundthürmen auf den Seiten; auch die Westabsis tritt zwischen Rundthürmen vor. Das Aeussere des Gebäudes hat durch diese Anordnungen in seiner Gesammtheit ein Gepräge kühner und erhabener Festigkeit, dem sich die reich angewandte Einzelgliederung unterordnet, das trotz der Spättheile (mehr als es bei der Gesammterscheinung der vorgenannten Dome der Fall ist) den Charakter des 12. Jahrhunderts festhält und die günstigste Wirkung hervorbringt.

Einige Schlossruinen aus der späteren Zeit des Jahrhunderts zeigen in Fenstern, Portalen, Arkaden-Gallerieen, in Wandgetäfel und den Resten von Pracht-Kaminen ein phantastisches Behagen, eine Verwendung der reichsten Schmuckformen, deren

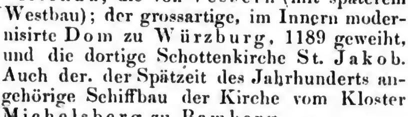


Ansicht des Domes zu Worms. (Nach Gladbach.)

die Zeit mächtig war, zur würdigen und glanzvollen Ausstattung der Herrschersitze. Die Ruinen des Kaiserpalastes zu Gelnhausen, die des Schlosses von Münzenberg, in deren Dekorationen sich Etwas von normannischem Geschmack ankündigt, sind die vorzüglichst ausgezeichneten. Die Ruine des Schlosses von Seligenstadt ist minder reich.

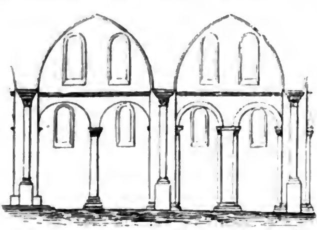
Das Wenige, was bis jetzt über die Monumente von Lothringen und der Freigrafschaft Burgund vorliegt, scheint auf eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der rheinischen Architektur, namentlich der des Mittelrheins, zu deuten. Insbesondere scheint die Kathedrale von Verdun, im inneren System mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern, der Anlage der mittelrheinischen Dome zu entsprechen. Aehnlich, in eigenthümlich zierlicher Durchbildung des Systems die (schon spätere?) Kirche von St. Dié; auch die von Champ-le-Duc. Ebenso die Kathedrale von Besançon, 1148 geweiht, die aber in grossen Theilen ihres Baues erst der gothischen Epoche angehört.

In Franken erscheint der schlichte Basilikenbau, ohne Gewölbe, vorherrschend. Die schon 1109 geweihte Jakobskirche zu Bamberg ist eine Säulenbasilika mit Würfelknaufsäulen: (eines der Kapitäle mit arabischem Blattwerk). Ebenso, ihren ältern Theilen nach, der 1136 geweihte Münster vom Kloster Heilsbronn. — Andre sind Pfeilerbasiliken. So die (verbaute) Klosterkirche von Breitenau; die von Vessern (mit späterem Westbau); der grossartige, im Innern modernisirte Dom zu Würzburg, 1189 geweiht, und die dortige Schottenkirche St. Jakob. Auch der, der Spätzeit des Jahrhunderts angehörige Schiffbau der Kirche vom Kloster Michelsberg zu Bamberg.



Grundriss der Kirche zu Bronnbach.

Doch haben zwei fränkische Monumente dieser Epoche wiederum das Wölbesystem, beide in sehr eigenthümlicher Anwendung und Behandlung. Das eine ist die 1157 gegründete Kirche des Cistercienser-Klosters Bronnbach bei Wertheim. In den Arkaden ihres Schiffes wechseln Pfeiler, denen Säulen als Gurtträger des Gewölbes vorgelegt sind, theils mit freistehenden Säulen, theils mit schwächeren Pfeilern. Die Detailbildung ist reich und würdig, völlig der deutsch-romanischen Architektur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsprechend. Die Ueberwölbung dagegen zeigt südfranzösischen Einfluss. Das Mittelschiffgewölbe ist spitzbogig, ein Tonnengewölbe, welches durch einschneidende Stichkappen der Kreuzwölbung sich annähert; die Seitenschiffgewölbe werden je durch ein Halbtheil derselben Anordnung gebildet. — Das zweite Monument ist die Stiftskirche von Fritzlar, nach 1171 erbaut. Sie zeigt, in der Behandlung des Aeussern und des Innern, eine auffällige Verwandtschaft mit dem Dom von Worms; aber das System ist wesentlich verschieden; die Pfeiler, gegliedert und wechselnd schwächer und stärker, sind bereits durch Spitzbögen verbunden, wohl das frühste Beispiel der Art in Deutschland, und auch die Ueberwölbung ist spitzbogig, in Formen, welche



Kirche zu Bronnbach. Inneres System

schon mehr der Schlussperiode des Romanismus entsprechen. Die ansehnliche Krypta hat das charakteristische Gepräge der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts. (Die westliche Vorhalle hat



Säulenkapitäl in der Krypta der Stiftskirche zu Fritzlar. (F. K.)

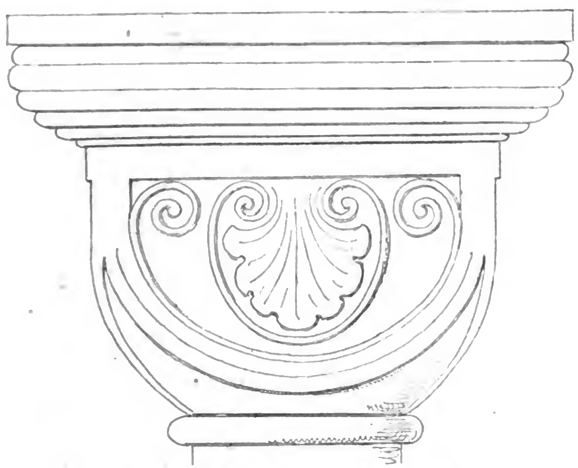
abweichende Behandlung; sie ist ein glänzendes Werk der romanischen Schlussperiode.)

Eine schlichte Rundkapelle, welche dem 12. Jahrhundert anzugehören scheint, ist die von Altenfurt bei Nürnberg.

Die sächsische Architektur des 12. Jahrhunderts folgt fast ausschliesslich dem reinen Basilikensystem, theils mit Säulen, theils mit Pfeilern. Die Anlage von Gewölben über den Hochräumen kommt nur ausnahmsweise vor. Aber dieses überlieferte System bereichert sich nicht selten durch eigenthümliche Gestaltung des Chorraumes, an dessen Seiten sich zumeist Nebenkapellen oder seitenschiffartige Nebenräume, welche mit dem Mittelraume wohl durch eigenthümlich geordneten Arkadenschmuck in Verbindung stehen, anlehnen; die Halle der Westseite gewinnt mehrfach eine schmuckreiche Ausstattung, und vorwiegend zeigt sich das Bestreben, durch mannigfaltige Entwickelung des Details und dekorative Behandlung desselben, eine erhöhte Durchbildung zu gewinnen.

Einige der schon erwähnten sächsischen Monumente bezeichnen den Uebergang aus der Richtung des 11. Jahrhunderts in die des 12. U. a. gehören zu diesen die im J. 1129 geweihte Schlosskirche zu Quedlinburg (S. 46) und der nach 1073 ausgeführte Schiffbau der Stiftskirche zu Gandersheim (S. 44). Den letzteren entspricht, in verwandter Behandlung, die Kirche des benachbarten Klus, 1124 geweiht.

Ein charakteristisches Werk der Frühzeit des 12. Jahrhunderts ist die seit 1105 gebaute Kirche von Paulinzelle,[1] eine reine Säulenbasilika von strenger Formation, mit rhythmisch festem Gesimseinschlusse der Arkadenbögen des Innern. Eine ansehnliche Pfeilervorhalle auf der Westseite, über der eine geräumige Empore angeordnet war, sammt dem aus der Halle in die Kirche führenden Portale ist Hinzufügung aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ihr schliessen sich, durch besondere Eigenthümlichkeiten der Choranlage ausgezeichnet, die Kirchen von Ha-



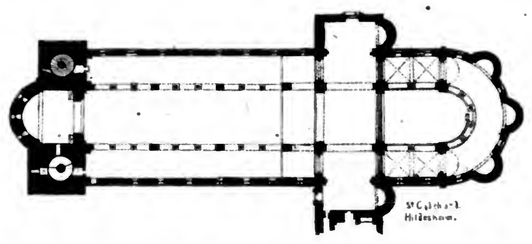
Kirche zu Frose. Säulenkapitäl im Schiff. (F. K.)

mersleben und von Bursfelde an. In der letztern wechseln Säulen und Pfeiler. Dasselbe ist bei der um 1130 errichteten (und durch jüngere Einbauten veränderten) Kirche von Heck-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (4, 5).*

lingen [1] und bei der von Frose der Fall. Die erst nach 1170 errichte Kirche von Mannsfeld ist eine schlichte Säulenbasilika.

Eine sehr ansehnliche, durch eigenthümliche Weise der Anordnung ausgezeichnete Basilika ist die nach 1133 erbaute Kirche St. Godehard zu Hildesheim. Ihr Chor, noch vor der Mitte des Jahrhunderts und in schlichteren und strengeren Formen ausgeführt, hat eine säulengetragene Absis und einen



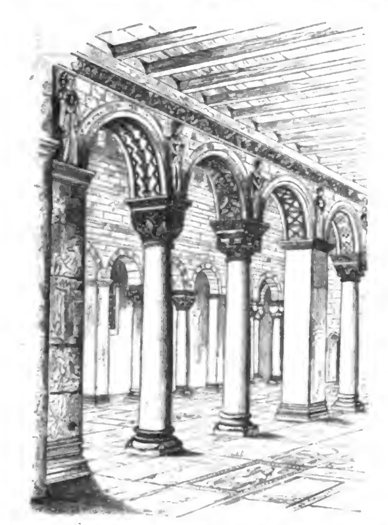
Grundriss von St. Godehard zu Hildesheim. (Nach Hase.)

Umgang um dieselbe, an dessen äusserer Wand kleine Absidennischen hinaustreten, derjenigen Anordnung entsprechend, welche in der französischen Architektur des 12. Jahrhunderts vorherrscht; (vergl. unten). Das Schiff ist jünger und mit sehr schlanken Säulen (je zwei mit einem Pfeiler wechselnd) und reicherer Ausstattung versehen. Ebensolcher Ausstattung erfreut sich auch das Aeussere des Gebäudes. — Ihr folgte die Erneuung des Schiffbaues von St. Michael, ebendaselbst, geweiht 1186. Die schlichten strengen Säulen des alten Baues (oben, S. 44 u. 45) wurden grösstentheils durch andre ersetzt, welche phantastisch üppige, schmuckreiche Kapitäle tragen; auch ornamentistische Stuckbekleidung, besonders in den Laibungen der Bögen, wurde beigefügt. (Ein neuer Westchor wurde noch später, in der Schlussperiode des Romanismus, zur Ausführung gebracht.)

Dann ist eine Anzahl von Pfeilerbasiliken, ohne Wechsel mit Säulen, zu nennen. So, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die einfach behandelten Kirchen: St. Peter und Paul (die Kirche auf dem Frankenberge) zu Goslar, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt (später überwölbt), die Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Fredelsloh, die von Marienthal, die (verbaute) Kirche zu Oberndorf in Thüringen, die (später durchgreifend umgewandelte) von Pforte (Schulpforte). — Als ursprünglich schlichte Pfeilerbasiliken, in der ersten Hälfte

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (1.)*

des Jahrhunderts gegründet, erscheinen ferner die Kirchen von Königslutter und die vom Kloster Petersberg bei Halle, (die Pfeiler der letztern achteckig); beide empfingen in der

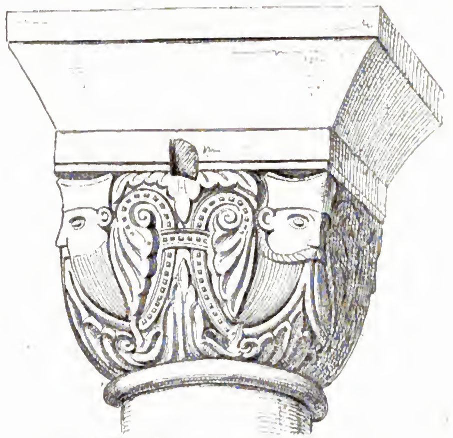


Innere Ansicht von St. Michael zu Hildesheim. (Nach Gladbach.)

Spätzeit des Jahrhunderts neue Chöre von stattlich durchgebildeter, überwölbter Anlage. (Der Chorbau von Petersberg gehört der Zeit von 1174—84 an; die Kirche ist in jüngster Zeit, im alten Style, völlig erneut worden.) Aehnliche Choranlage zeigt die sehr verbaute Laurentiuskirche bei Schöningen, unfern von Helmstädt. — Eigenthümlich gegliederten Pfeilerbau zeigen das Schiff der Marienkirche zu Magdeburg, das sich den beibehaltenen älteren Theilen (oben, S. 45) anschloss, später aber wieder umgewandelt ward, und die (verbaute) Peterbergkirche zu Erfurt.

Die Kirchen zu Gandersheim (oben, S. 44) und zu Drübeck (S. 47) wurden in der spätern Zeit des 12. Jahrhunderts für die Zwecke einer Gewölbanlage umgebaut, die letztere mit der Hinzufügung üppig phantastischer Dekorationsformen, wobei man sich sogar veranlasst fand, die strenger gebildeten Kapitäle des alten Baues mit einem Stucküberzug zu versehen und in

diesem die der neuen Geschmacksrichtung entsprechenden Formen zur Ausführung zu bringen. (Abermals später sind über beide Kirchen noch andere erhebliche Veränderungen ergangen.)



Säulenkapitäl zu Drübeck in späterer Stuckform. (F. K.)

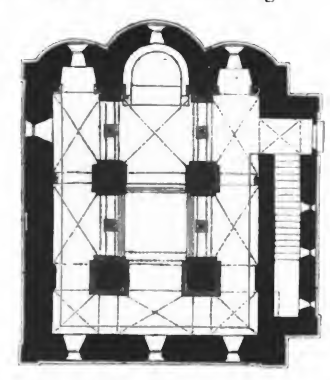
Die Reste der Kirche zu München-Lohra deuten auf eine schon ursprüngliche Gewölbanlage.

Unter den zuletzt genannten Monumenten finden sich bereits mehrfache Uebergänge zu der Behandlungsweise der romanischen Schlussepoche. In dieser Beziehung ist hier noch die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg anzuführen, eine Pfeilerbasilika mit gewölbtem Chorraum, die in der feinen Eckgliederung der Pfeiler, in den anderweitigen Elementen einer schmuckreichen Ausstattung schon überwiegend dem Charakter jener Schlussepoche entspricht. (Im folgenden Abschnitt ist hieran wieder anzuknüpfen.)

Eine Abweichung von der üblichen Basilikenanlage zeigt die Schlosskirche zu Querfurt, eine schlichte Kreuzkirche ohne Seitenschiffe, mit einer Kuppel über der Mitte. — Einschiffige Landkirchen finden sich mehrfach. — Ein sehr ausgezeichnetes Werk ist die zwischen 1156 und 1180 ausgeführte Schlosskapelle zu Landsberg [1] bei Halle, eine Doppelkapelle mit der Oeffnung in der zwischen beiden Geschossen befindlichen Gewölbdecke, in

[1] Vergl. Stapel, die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg.

durchgebildet reicher, doch überall noch in der üblichen strengen Form gehaltenen Ausstattung.



Grundriss der Schlosskapelle zu Landsberg. (Nach Puttrich.)

Andre Reste kommen für ähnliche Weisen dekorativer Behandlung in Betracht: die merkwürdigen Krypten und kryptenartigen Einbauten in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die in das südliche Seitenschiff eingebaute sogenannte Busskapelle, aus der früheren Zeit des Jahrhunderts, (die kleine Krypta im östlichen Chortheile erheblich später), und die Reste des Kreuzganges ebendaselbst; die schmuckreiche Krypta der im Uebrigen zumeist zerstörten Kirche zu Riechenberg bei Goslar; die ähnlich behandelten mittleren Theile der Krypta des Domes zu Naumburg; eine thurmartige Kapelle zu Göllingen, mit einer Krypta, deren Gurtbögen, an orientalische Architektur



Säulenkapitäl der Portalhalle des Domes von Goslar. (F. K.)

anklingend, in Hufeisenform gebildet sind; die Krypta der Bartholomäikirche zu Altenburg; Fragmente der Baulichkeiten vom Kloster Georgenthal in Thüringen; Klostergebäude zu Huysburg, namentlich der Bibliotheksaal, und zu Ilsenburg, namentlich der Kapitelsaal. Auch die vom Dome zu Goslar stehen gebliebene Vorhalle, mit einer durch phantastische Sculptur ausgezeichneten Portalsäule.

Unter den süddeutschen Monumenten des 12. Jahrhunderts ist zunächst die Gruppe des Oberrheins, mit Einschluss der nordschweizerischen Monumente, von eigenthümlicher Bedeutung. Auf wenig entwickelter künstlerischer Grundlage zeigen sich hier, bei einer zum Theil lebhaft dekorativen Richtung, manche Besonderheiten der Behandlung, die auf verschiedenartige Einflüsse zu deuten scheinen. Einiges erinnert an die Motive britischer Architektur, zugleich in einer eigenen barbaristischen Fassung, deren Züge bis in die Districte der französischen Schweiz (siehe unten) zu verfolgen sind. Es ist vielleicht nicht ganz unstatthaft, hiebei an eine nationale Einwirkung der sogenannten Schottenklöster (eigentlich Sitze irischer Missionen), deren mehrere sich in jener Gegend vorfanden, an ein gleichzeitig entgegenkommendes Auftauchen der Reste altkeltischen Nationalgefühles (das sich namentlich in jenen Monumenten der französischen Schweiz auszusprechen scheint) zu denken. Anderes deutet auf norditalische Einflüsse. Bestimmtere Aufschlüsse hierüber werden indess von gründlicheren Untersuchungen der Monumente jenes Distrikts, als bis jetzt vorliegen, abhängig zu machen sein.

Einige Monumente sind Säulenbasiliken im allgemein üblichen deutschen Charakter. So die Georgskirche zu Hagenau im Elsass, die Kirche zu Schwarzach, die (nur in Resten vorhandene) Stephanskirche zu Strassburg, der Münster zu Schaffhausen, die (neulich abgerissene) Kirche von Petershausen bei Constanz. Einen Wechsel von Pfeilern und Säulen haben die Kirchen von Surburg und von Lutenbach im Elsass. Die Ruine der Kirche von Alspach, ebendaselbst, rührt von einer Pfeilerbasilika, mit gegliederter Pfeilerbildung, her. — Der Münster von Constanz ist eine Säulenbasilika, aber mit achtseitigen Würfelkapitälen, die, in nicht harmonischer Verbindung mit dem Uebrigen, an englischen Geschmack erinnern. (Die Kirche war zwischen 1052—68 erbaut; die vorhandenen älteren Theile rühren jedenfalls von einem erheblich jüngeren Neubau her.) — Verwandte Kapitälbildungen, verbunden mit phantastisch schnitzartigen Dekorationen, finden sich wiederum im Elsass: an dem sehr eigenthümlichen mächtigen Westbau der (im Uebrigen späteren) Kirche von Maursmünster (Marmoutier),

und in der Kirche von Rossheim, einem Gewölbebau, in dessen Innerem Pfeiler als Gewölbstützen mit schweren Säulen wechseln, während hier, besonders im Aeussern, sich Anklänge an lombardisch-romanische Architektur finden. — Andere Anklänge derselben Art ergeben sich in dem Bau des Grossmünsters zu Zürich, einer gewölbten Pfeilerbasilika mit Emporen über den Seitenschiffen. Zugleich ist hier eine Fülle sculptirter Dekorationen, in denen abermals ein starker, abenteuerlich phantastischer Zug durchgeht und die schon auf den Uebergang in die Schlussepoche des Romanismus zu deuten scheinen.



Kapitäl im Westbau der Kirche zu Maursmünster. (Nach Gailhabaud.)

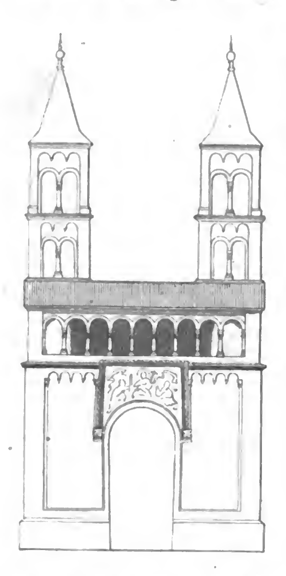
Mancherlei Alterthümliches und Barockes (zum Theil etwa noch dem 11. Jahrhundert angehörig?) zeigt sich in den kirchlichen Resten der Insel Reichenau, namentlich denen von Unter- und von Ober-Zell. — Den Charakter schlichter Strenge haben die Arkaden des Kreuzganges bei dem Münster von Schaffhausen, — während der Kreuzgang des Grossmünsters von Zürich allen Uebermuth der angedeuteten phantastischen Elemente zur Erscheinung bringt. Der letztere jedoch ist schon mit Bestimmtheit der romanischen Schlussepoche zuzuschreiben. (Vergl. unten.)

In Schwaben erscheint im Laufe des Jahrhunderts schlichtester Basilikenbau. Die Kirche auf Klein-Komburg ob Steinbach bei Schwäbisch-Hall, 1108 gegründet, ist rohe Säulen-Basilika. Die kleine Aureliuskirche zu Hirschau hat ebenfalls Säulen. So auch, in stattlicher Anlage und in zum Theil reicherer Ausbildung, welche schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts deutet, die Kirche von Alpirsbach. — Einfache Pfeilerbasiliken sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, die 1178 geweihte Kirche von Maulbronn,[1] die (sehr veränderte) von Bebenhausen, die von Dettingen, die Pelagiuskirche zu Rottweil-Altstadt, die Altstädter-Kirche zu Pforzheim, die bischöfliche Kirche zu Rottenburg am Neckar. — Eine

[1] Eisenlohr, Mittelalterl. Bauwerke im südwestl. Deutschland.

Basilika mit leichten, zierlich gegliederten Pfeilern, wiederum eines der jüngeren Gebäude dieser Epoche, ist die Stiftskirche zu Sindelfingen.

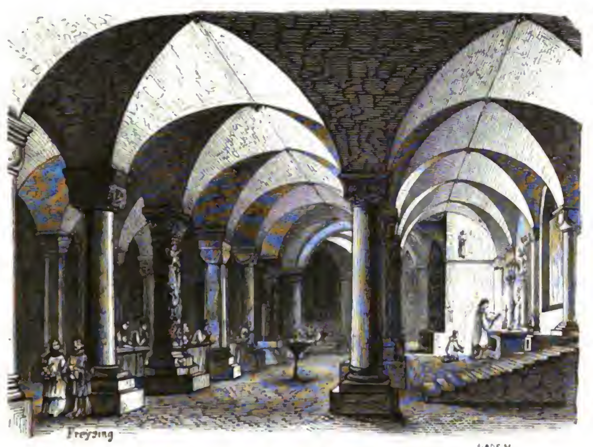
Einige Monumente, wie die einschiffige Kirche von Plieningen bei Stuttgart und der Thurm der Kirche von Abtsgmünd, sind durch besondre Elemente dekorativer Ausstattung bemerkenswerth. — Sehr eigenthümlich ist der innere Thorbau der Benediktiner-Abtei Komburg bei Schwäbl. Hall, der eine glückliche Nachbildung fester spätrömischer Thor-Anlagen mit den Formen der romanischen Architektur des 12. Jahrhunderts zeigt.



Das innere Thor der Abtei Komburg. (Nach den Jahresheften des Württ. Alterth.-Vereins.)

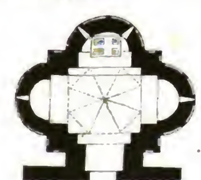
Bayern hat aus dieser Epoche fast nur Pfeilerbasiliken, zumeist, wie es scheint, von sehr einfacher Anlage, mehrfach aber mit dekorativen Einzelstücken, Portalen und andern Theilen, von reich phantastischer dekorativer Ausstattung. Die Mehrzahl derselben ist im Innern modernisirt. Zu denen, die hievon frei geblieben, gehört die Klosterkirche von Peterberg in Oberbayern, ein höchst einfacher Bau mit ein Paar rohen Säulen in den Schiffarkaden. Dann der stattliche Münster von Biburg, der 1150 geweiht, aber 1228 durch Brand beschädigt wurde und von dem es fraglich ist, ob und wie Vieles noch der Anlage vor dem Brande angehört. — Anderweit sind zu nennen: die Klosterkirche von Prüfening, die Peterskirche in der Altstadt von Straubing, die Pfarrkirchen zu Aiterhofen, Pfaffenmünster und Windberg, (1142—67), die Jakobskirche bei Plattling, der Dom zu Freising (1160 begonnen, 1205 geweiht), die Münsterkirche zu Mosburg (1170—1176 erbaut, nach 1207 hergestellt und 1212 neu geweiht), die Zenokirche zu Isen, deren Portal zwischen 1177 und 1212 fällt. Unter dem Chore des Domes von Freising befindet sich eine geräumige Krypta, deren Säulen und Pfeiler den lebhaftesten Wechsel

dekorativer und symbolisirend phantastischer Behandlung zeigen, in einer Weise, dass sich die Strenge der architektonischen



Krypta des Domes von Freising. (Nach D. Quaglio.)

Grundform gelegentlich ganz in ein ungeheuerliches Sculpturwerk auflöst.

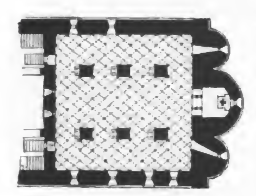


Grundriss der Allerheiligenkapelle zu Regensburg. (Nach v. Quast.)

Von Einzelresten und kleineren Monumenten des 12. Jahrhunderts ist Verschiedenes von St. Emmeram zu Regensburg anzuführen, namentlich die mit einigem Aufwande, doch in etwas barbaristischer Behandlung ausgeführte Vorhalle vor dem alten Nordportal (oben, S. 75); und die Allerheiligenkapelle, ebendaselbst, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, ein viereckiger kuppelgewölbter Bau mit einer Eingangshalle und drei Absiden.

In den österreichischen Landen kommen einzelne grossartige Basiliken-Anlagen in Betracht. So die Kirche St. Peter zu Salzburg, 1127—31 erbaut, in deren (modernisirtem) Innern

Pfeiler und Säulen wechseln, und deren zierliches Westportal jedoch, italienischen Einfluss bezeugend, der spätromanischen Epoche angehört. — So der ansehnliche Dom zu Sekkau in Ober-Steiermark, aus der Mitte des Jahrhunderts, die Klosterkirche von St. Paul im Lavant-Thale und der Dom von Gurk in Kärnten, Beides Pfeilerbasiliken aus der Spätzeit des Jahrhunderts. Der Dom von Gurk ist durch eine sehr ausgedehnte Krypta ausgezeichnet, deren Wölbungen, ausser durch die niedergehenden Pfeiler des Oberbaues, durch eine Zahl von 100 freistehenden Säulen mit leichten Würfelkapitälen getragen werden, eine Magie des räumlichen Eindruckes hervorbringend, die, in solcher Art, ohne Gleichen ist.



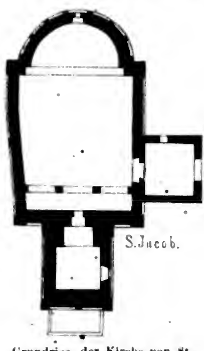
Grundriss der Krypta des Domes von Gurk. (Nach v. Quast.)

Andre Pfeilerbasiliken von einfacher Behandlung, zum Theil schon dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Eberndorf, Vicktring, Oberndorf (Propstei Griventhal) in Kärnten, zu Henersdorf im Erzherzogthum Oesterreich, u. s. w. — Von runden Kirchhofskapellen, die im Oesterreichischen häufig vorkommen, dürften mehrere schon dieser Periode angehören. (Die ausgezeichneteren tragen das Gepräge der romanischen Schlusszeit.)

Die Formen deutsch-romanischer Architektur wurden auf die slavischen Grenzlande übertragen. Doch ist das, was der Epoche des 12. Jahrhunderts angehört, noch gering und ohne den Ausdruck eines lebendigen künstlerischen Gefühls.

Böhmen hat verschiedene Reste der Art. Die Krypta der Stiftskirche St. Wenzel zu Alt-Bunzlau ist ein Bau von urthümlich roher Beschaffenheit; aber die Basen ihrer Würfelknaufsäulen sind schon mit der jüngeren Form des Eckblattes versehen. — St. Georg auf dem Hradschin zu Prag ist eine ebenfalls ziemlich rohe Basilika mit Pfeilern und Säulen und mit kleinen Emporen-Arkaden, angeblich theils vor einem Brande von 1142, theils nach demselben ausgeführt. Andre romanische Reste in St. Peter und Paul, ebendaselbst, auf dem Wysschrad. — Die Krypta der Stiftskirche zu Doxan rührt von einer 1144 gegründeten Bauanlage her. — Basilikenbauten sind im Uebrigen selten. Ob die Basilika zu Mühlhausen bei Tabor noch dieser Epoche angehört, muss, in Ermangelung näherer Angaben über ihre Eigenthümlichkeit, dahingestellt bleiben. — Kleine einschiffige Kirchen, unter denen sich die von St. Jakob durch

schmuckreiche Ausstattung auszeichnet, und Rundkapellen finden sich häufiger, einige der letzten Art in Prag.



Grundriss der Kirche von St. Jakob. (Nach Wocel.)

In Mähren mag die Rundkapelle der alten Markgrafenburg zu Znaim noch aus dem 12. Jahrhundert herrühren.

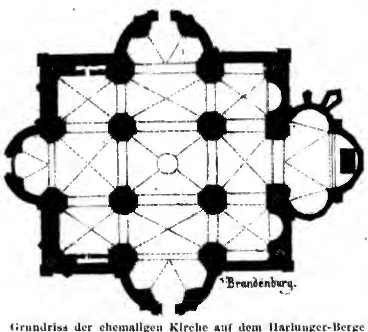
Schlesien hatte in der 1149 geweihten und 1529 abgerissenen St. Vincenzkirche zu Breslau eine bedeutende Säulenbasilika. (Ein an ihr erhaltenes Portal, an die Maria-Magdalena-Kirche übergetragen, ist jedoch spätromanisch.) Der Dom von Breslau, nach 1148 erbaut, zeigt in seinen ältesten Theilen das System der Pfeilerbasilika.

In Polen ist die Kirche von Kruschwitz, zwischen Gnesen und Thorn, als ansehnliche Pfeilerbasilika anzuführen.

In den flachen Nordlanden, den brandenburgischen Marken, Pommern, den mecklenburgischen Landen, erscheint der Mangel geeigneten Hausteins von wesentlichem Einfluss auf die bauliche Behandlung. Nur selten bot sich die Gelegenheit, Sandstein auf Wasserstrassen hinabzuführen. Der einfach massenhafte Unterbau der Westseite des Domes von Havelberg, vom J. 1170, ist ein derartiger Sandsteinbau. Statt dessen bediente man sich der Granitgerölle, an dem jene Gegend reichlichen Vorrath hatte; aber die Härte des Materials liess es nicht zu einer entwickelten Formenbildung kommen. Die Todtenkirche zu Loburg, ostwärts von Magdeburg, ist eines der alterthümlichsten unter diesen Granitgebäuden, eine rohe Basilika mit schweren viereckigen, achteckigen und runden Pfeilern. Der Untertheil der Nordwand des Querschiffes am Dom von Cammin in Pommern, mit einfach schwerem Portale, gehört ebenfalls zu den ältesten Resten solcher Art. Auch einzelne schlichte Landkirchen aus Granit mögen noch der in Rede stehenden Epoche angehören. — Ein handlicheres Material gewährte der gebrannte Ziegel, dessen Anwendung in diesen Gegenden in den letzten Decennien des zwölften Jahrhunderts beginnt. Wohl das frühste der vorhandenen Monumente der Art ist der Schiffbau des Domes zu Lübeck, vom Jahr 1170, eine massige Gewölbeanlage mit gleich hohen Schiffen, auf schmucklos schlichten viereckigen Pfeilern. Für noch älter galt die nicht mehr vorhandene Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg,[1] ein zweigeschossiger

[1] Vergl. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Kunst in den Brandenb. Marken. v. Stillfried-Rattonitz, der Schwanenorden, Ausg. 2.

Viereckbau mit Absiden an jeder Seite und Thürmen über den Eckräumen; eine Kirche an dieser Stelle wird schon 1165 als vorhanden erwähnt. In der Technik des Ziegelbaues bildeten sich charakteristisch eigenthümliche Formen aus; die Marien- oder Dammkirche zu Jüterbog und die Klosterkirche von Jerichow enthalten, wie es scheint, die ältesten Beispiele solcher Behandlung, die letztere mit würfelartigen Kapitälen, deren Eckseiten (statt der im Steinbau üblichen Rundung) schräg abgeschnitten sind, eine im Ziegelbau dieser Gegenden zumeist beliebte Form. Aber diese ganze Stylgattung darf wesentlich der spätromanischen Epoche zugezählt werden; das Nähere daher im folgenden Abschnitte.

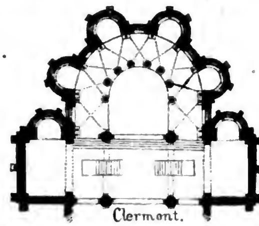


Grundriss der ehemaligen Kirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg. (Nach v. Minutoli.)

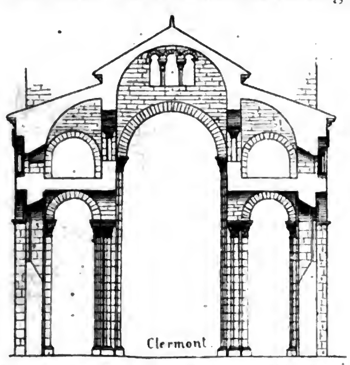
Frankreich.

In Frankreich empfängt das Wölbesystem — mit einem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff und mit Halbtonnengewölben über den Seitenschiffen, — das in den südlichen Districten bereits im 11. Jahrhundert zur Anwendung gekommen war, erhöhte Ausbildung und wachsende Verbreitung. Auch die Bedeckung der Innenräume durch Kuppeln findet Beifall, ebenso, obschon in selteneren Fällen, die Anwendung des Kreuzgewölbes über den Hochräumen, während der Bau flachgedeckter Basiliken sich auf engere Kreise (der nördlichen, und namentlich der nordöstlichen Districte) einschränkt. In der Ausführung wird vorwiegend an klassischen Grundmotiven festgehalten, theils in strengerer Fassung, in unbedingter Wiederaufnahme der Formen des antiken Systems, theils in dekorativ freier, oft üppig spielender Behandlung. Consolengesimse bilden eine für das Aeussere besonders charakteristische Form, während Rundbogenfriese zu den Ausnahmen gehören. Nordische Schnitzmanier findet nur in bedingtem Maasse zumeist nur an vereinzelten Bautheilen Eingang; Phantastisches im Sinne der nordischen Kunst erscheint vorzugsweise nur in der späteren Zeit des Jahrhunderts.

Einer der wichtigsten Centralpunkte für die Durchbildung des französischen Romanismus ist das Gebiet der Auvergne. Das von der Tonnenwölbung abhängige System entfaltet sich hier in ebenso klarer und gemessener Gesammtanlage, wie mit den Elementen glanzvoller Ausstattung, in welcher sich die gegebenen Motive zur eigenthümlichsten Wirkung verschmelzen. Der Grundplan bereichert sich, in lebhafterer doch noch übersichtlicher Gliederung des Raumes, durch einen seitenschiffartigen Umgang um den Chor und dessen Absis, welcher mit dem innern Raum durch Säulenarkaden in Verbindung steht und an dessen äusserer Rundung kleinere Absidennischen hinaustreten. Im Schiff sind Pfeiler mit Halbsäulen, zuweilen auch freistehende Säulen angeordnet, und über diesen die lichten Gallerie-Arkaden einer Empore, deren Decke das Halbtonnengewölbe hat, welches dem Drucke des Tonnengewölbes über dem Mittelraume entgegenstrebt. Der innere Raum hat jenes mystische Halbdunkel, welches aus dem Mangel der Oberfenster des Mittelschiffes hervorgeht, insgemein



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Grundriss der Chorpartie. (Nach Gailhabaud.)



Notre-Dame-du-Port zu Clermont. Querdurchschnitt des Schiffes. (Nach Viollet-le-Duc.)

jedoch bei harmonischen, klar ausgesprochenen Verhältnissen, denen durch die Anordnung der Emporen über den Seitenschiffen

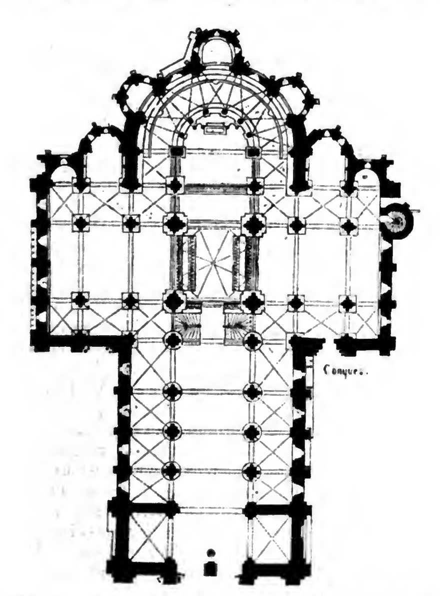
eine leichte Höhenwirkung nicht fehlt. Im Aeussern zeigt sich zumeist ein System kräftiger Wandarkaden über Pfeilervorsprüngen; an der Chorpartie, wo jene Absidennischen vortreten, eine reichere Ausstattung mit Wandsäulen und Consolengesimsen und mit mannigfaltigem musivischem Täfelwerk, welches die Obertheile füllt, die Bögen umgiebt und breite Friese bildet. Diese Einrichtungen sind oft von lebhaftem Reiz; ein in verwandtem System behandelter Thurmbau über der Mitte des Querschiffes (der aber nur selten in seiner ursprünglichen Einrichtung erhalten ist) vollendet das Malerische des Eindrucks, während es der Westseite allerdings an entsprechend bedeutender Durchbildung zu fehlen scheint. Im Detail zeigt sich frei behandeltes antikisirendes Element, dem sich, z. B. in den Hauptgesimsen des Aeussern, Einzelnes jener nordischen Schnitzmanier einmischt.



Choransicht der Kirche von Issoire. (Nach Mallay.)

Die Säulenkapitäle des Inneren sind häufig (wie schon in der nordfranzösischen Architektur des 11. Jahrhunderts) mit figürlicher Sculptur umgeben.

Die Kirche Notre-Dame-du-Port zu Clermont (Dép. Puy-du-Dôme) ist ein Hauptbeispiel dieser Gattung. Ihr Bau gehört, den Besonderheiten der Behandlung gemäss, der früheren Zeit des 12. Jahrhunderts an. Es ist jedoch zu erkennen, dass die ursprüngliche Absicht noch nicht auf eine Erhöhung des Innenraums durch die Emporen über den Seitenschiffen ausging, sondern dass diese erst im Fortgange des Baues beschlossen ward. Es scheint daher in diesem Gebäude ein wesentlicher Ausgangs- und Entwickelungspunkt dieses Styles vorzuliegen. — Die Kirchen von Occival und von Issoire schliessen sich zunächst an, die letztere vorzüglich reich, mit einzelnen schon etwas jüngeren Motiven, die Chorpartie durch eine in der Mitte vorgeschobene Viereck-Kapelle von erhöht malerischer Wirkung. —



Grundriss der Kirche von Conques. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Andere, zum Theil allerdings nur in Einzelheiten von Bedeutung, zu St. Nectaire, Chauriat, Mauzac, Ennezat, Volvic,

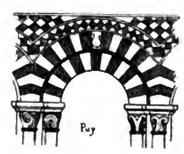
Cuilhat, Chomaillères, Thiers, Ponsat, St. Saturnin, (diese sämmtlich im Dép. Puy-du-Dôme), zu Brioude, auch zu Moutier und Lempdec (Haute-Loire), zu St. Alban (Lozère), zu Mauriac (Cantal), — Einiges, wie die Kirchen zu Bellaigue und Bourg-Lastic und eine Rundkapelle zu Chambon (Puy-du-Dôme) in abweichender Anlage, aber, besonders die letztere, in ähnlicher Weise der Behandlung. —

Inneres System der Kirche von Conques. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Das System fand eine weitere Verbreitung und verschmolz in andern Districten mit den dort üblichen, zum Theil aus abweichenden Elementen gebildeten Weisen der Behandlung.

In solchem Betracht reihen sich zunächst zwei bedeutende Monumente des oberen Languedoc an, die eine Wechselwirkung mit dem Style der Auvergne erkennen lassen: die schon (oben, S. 57) genannten Kirchen St. Saturnin zu Toulouse und die von Conques. Die Anlage der ersteren deutet, ihrem Kerne und ihrer Masse nach, allerdings noch auf das 11. Jahrhundert und die strengeren Formen desselben zurück, während dagegen der Chor, mit seinen bunt angeordneten Absidennischen und der glanzvollen Ausstattung des äusseren Aufbaues eine erheblich jüngere Epoche und eine Einwirkung auvergnatischer Dekorationsweise zu bezeichnen scheint. Die Kirche von Conques ist eine, durch manche Eigenthümlichkeiten charakterisirte Nachbildung jener, im Einzelnen zugleich mit unmittelbarer Aufnahme der auvergnatischen Motive.

Dann ist der Kathedrale von le Puy-en-Vélay, deren Bau ebenfalls aus dem 11. in das 12. Jahrhundert hinüberzuweisen scheint, nochmals zu gedenken. Die jüngeren Theile ihres Innern zeigen das bei der älteren (oben, S. 55) angewandte Kuppelsystem in mehr geläuterter Durchbildung. Ein grossartiger Vorbau auf ihrer Südseite und andre Theile entwickeln das System musivischer Ausstattung, ähnlich wie in der Auvergne, und reicher Pracht, aber in Formen, welche bestimmt schon auf die jüngere Zeit des 12. Jahrhunderts zu deuten scheinen. — Auch einige andere Bauten, ebendaselbst, sind in verwandter, zum Theil sehr zierlich behandelter Dekorationsweise ausgeführt. So der Kreuzgang neben



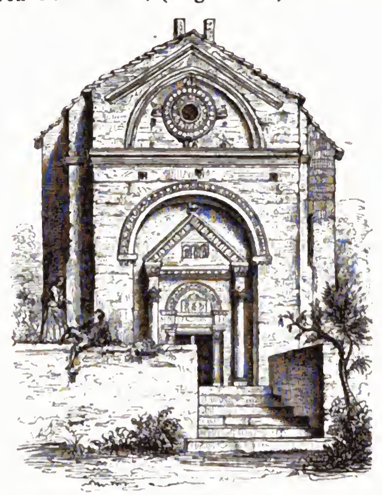
Arkade im Kreuzgang der Kathedrale von le Puy-en-Vélay. (Nach Peyré.)

der Kathedrale, die Kapelle Ste. Claire und die phantastisch der orientalischen Formenbildung zugeneigte Kapelle St. Michel.

In den Monumenten der Provence und der angrenzenden Süd-Districte bleibt das einfachere System des 11. Jahrhunderts vorherrschend: zumeist schlichte Pfeilerarkaden mit antikisirenden Pilastern, über denen unmittelbar das Tonnengewölbe des Mittelschiffes aufsetzt, während das Halbtonnengewölbe der Seitenschiffe sich gegen letzteres zuweilen etwas senkt und einen geringen Raum für kleine Oberfenster freilässt. Insgemein aber wird dabei im 12. Jahrhundert das Gewölbe in der stärker aufsteigenden Spitzbogenform gebildet, mehrfach mit untergelegten halbkreisbogigen Gurtbändern; auch die Bögen der Schiffarkaden gehen häufig in die Form des Spitzbogens über. (Nur in der südlichen Dauphiné pflegt die Form des halbrunden Tonnengewölbes beibehalten zu werden.) Als einfachere Beispiele sind zu nennen: in der Provence selbst die Kirchen von Montmajour, Berre, Vénasque, Sénanque, Silvacane, Thorouet; im Dép. Hérault die zwischen 1129 und 1148 erbaute (einschiffige) Kathedrale von Maguelone, mit einem fast sicilischen Spitzbogenportale vom J. 1178, und die Kirchen von Villemagne und St. Pons.

Mit solcher Anlage sind sodann häufig, ohne ein näheres Verhältniss zu dem constructionellen Gefüge des Baues, Schmucktheile verbunden, Portalbauten und Aehnliches, die, in Nachahmung der Römerbauten jener Gegend, mit entschiedener Hingabe auf das antike System zurückgehen und dasselbe, in Gebälk und Säulen, Bögen und Pilastern, Gliederung und dekorativer Sculptur, zu erneuen bemüht sind, theils als unmittelbare Nachahmung, theils in selbständig freier Composition, die zu manchen reizvollen Formenspielen Anlass giebt. Es ist eine künstlerische Richtung, welche der gleichzeitigen Thätigkeit der toskanischen Kunst parallel steht. Anzuführen sind: das gegenwärtige südliche Seitenschiff der Kathedrale von Aix, (vom J. 1103), welchem ein noch etwas spielend behandeltes Portal der Art vorgebaut ist; die Kathedrale von Avignon, mit einer Portalhalle in Form eines römischen Triumphbogens; die Kathedrale und die Kirche St. Quenin zu Vaison; die Kirchen zu Thor, Pernes, St. Paul-trois Châteaux, St. Restitut; die zu St. Gabriel, mit ansehnlichem, in solcher Weise entwickeltem Façadenbau, wohl schon aus späterer Zeit des Jahrhunderts; die mit dem Namen des „Grabes des hl. Cäsarius“ bezeichnete Kirche zu Arles; weiter westwärts die malerischen Ruinen der Kirchen von St. Andrien (Dép. Hérault) und von Alet (Dép. Aude.) — In der Schlussepoche des Romanismus tritt eine Umbildung dieser einseitig klassischen Elemente ein, welche den Ausdruck

einer selbständigeren und zugleich mehr phantastischen Entwickelung gewinnt. Dahin gehören die Kathedrale von Arles und die Kirche von St. Gilles; (vergl. unten).

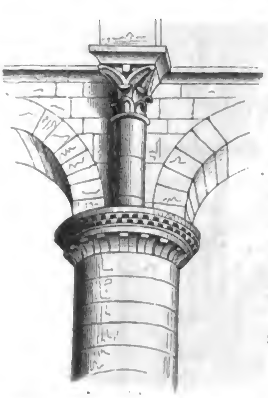


Façade der Kirche von St. Gabriel. (Nach Laurent.)

Ein Paar Kathedralen der Südlande, welche der Epoche des 12. Jahrhunderts angehören, zeigen eine mehr selbständige Behandlung des inneren Systems. Die eine ist die Kathedrale von Carcassonne (der Schiffbau), in der die Gurte des spitzbogigen Tonnengewölbes theils von gegliederten Pfeilern, theils von Wandsäulchen getragen werden, welche über dem Deckgesims kurzer starker Rundpfeiler aufsetzen. Die andre ist die Kathedrale von Valence, mit halbrundem Tonnengewölbe auf schlanken gegliederten Pfeilern und mit Kreuzgewölben über den Seitenschiffen, das Ganze von lichtem offenem Eindruck, dem Charakter deutscher Hallenkirchen zumeist entsprechend; der Chorplan nach auvergnatischem System angeordnet.

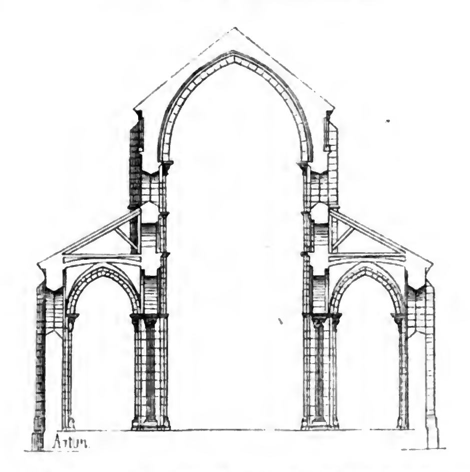
Neben den Formen antikisirender Richtung finden sich in jenen Süddistricten sodann, auffälliger Weise, die Elemente einer völlig nordischen Behandlung, dem Charakter der deutsch-romanischen Architektur zumeist entsprechend, zerstreut vor, theils in unmittelbarer Aufnahme solcher Elemente, theils in mehr oder weniger freier Verarbeitung. Dahin gehört Mehreres im Dép.

Hérault: die Kirche von St. Guilhem-du-Désert, in der Umwandlung der voraussetzlich ältern Anlage (oben, S. 52), mit äusserer Chorausstattung in deutsch-niederrheinischem Charakter; die Kirche von Villeneuve-lès-Béziers, der Thurm von St. Etienne bei Puissalicon u. s. w. Im Dép. Ardèche: die ansehnliche Kirche von Cruas und die Schlosskapelle von Lamothe. Im Roussillon: die Kirche von St. Aventin, die von Cornella, der Thurm der Kirche von Prades. Im obern Languedoc (Dép. Tarn) die Kirche von Burlats. Die Gründe dieser Erscheinung sind, wie es scheint, auch in diesem Fall in der Beschaffenheit der nationalen Grundlage und den Unterschieden ihrer Bestandtheile zu suchen.



Kathedrale von Carcassonne. Inneres System. (Nach Viollet-le-Duc.)

Die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts entwickelt sich in Wechselbeziehungen zu den Systemen der Auvergne und der Provence. Mit jenem hat sie zumeist die Anordnung des Grundplans, mit diesem das spitzbogige Tonnengewölbe, auch die spitzbogigen Pfeilerarkaden des Hauptschiffes sowie die Neigung zu einer antikisirenden Formation der Einzeltheile (wozu zugleich im Lande selbst an erhaltenen Römermonumenten die Muster vorlagen) gemein. Aber sie gewinnt dabei ein abweichendes und sehr eigenthümliches Gepräge dadurch, dass sie es versucht, dem Mittelschiff wiederum eine selbständige Höhenentwickelung zu geben, mit der erneuten Einführung lichtgebender Oberfenster, während sie die Seitenschiffe, statt der Halbtonnengewölbe, mit den anderweit üblichen Kreuzgewölben bedeckt. In der Ausstattung des in solcher Weise wiederum voller entfalteten Inneren herrscht ein antikisirendes Pilastersystem vor, zumeist in reich dekorativer Behandlung, mit eingereihten Wand- und Galerie-Arkaden, theils ebenfalls von antiker Formation, theils in freierer Behandlung, mit Wandsäulchen und leichtem Bogenwerk, welches mehr den allgemein üblichen romanischen Typen entspricht. Für die Ausstattung des Aeussern kommen besonders die Portale in Betracht, die, zumeist nach romanischer Disposition in eckig abgestuften, auch mit Säulen versehenen Rundbogen, eine sehr reiche



Querdurchschnitt der Kathedrale von Autun. (Nach Viollet-le-Duc.)

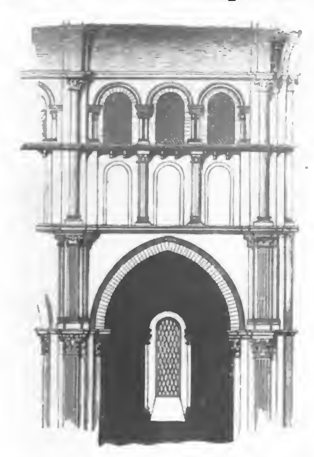
und zierliche, von klassischer Grundlage ausgehende Dekoration zu entfalten pflegen.

Die Kathedrale von Autun, seit 1132 erbaut, ist ein vorzüglich charakteristisches Beispiel solcher Art. Für die antikisirende Behandlung des Innern wurde das Muster der römischen Porte d'Arroux zu Autun (I, S. 222) befolgt. — Ihr schliessen sich die Kirchen von Beaune und von Saulieu zunächst an. — Die von Paray-le-Monial verbindet mit den antikisirenden Formen, in der eben angedeuteten Weise, freiere, zu einer mehr phantastisch spielenden Wirkung. Sie ist bereits einer etwas jüngeren Zeit zuzuschreiben. — Andere Beispiele sind die Kirchen von Sémur-en-Brionnais und von Châlons-sur-Saône, — sowie, weiter südwärts, verschiedene Monumente zu Vienne: die Kirchen St. Pierre (vom J. 1152), St. André-le-Bas und die ältern Theile der Kathedrale.

Die Kirchen von Châtillon-sur-Seine und von Fontenay, zu den jüngern dieser Epoche gehörig, geben jene selbständige Erhöhung des Mittelschiffes auf und sorgen für eine Festigung des Druckes des Hauptgewölbes durch kleine Quertonnengewölbe und andere Einrichtung über den Seitenschiffen.

Entschieden abweichend ist das System, welches im Schiffbau der Abteikirche Ste. Madeleine zu Vézelay, nach einem

Brande von 1120, zur Ausführung kam. Es ist ein durchgebildeter Kreuzgewölbebau, nächst der Kirche von Laach im deutschen Rheinlande wohl das bedeutungsvollste Frühbeispiel sol-



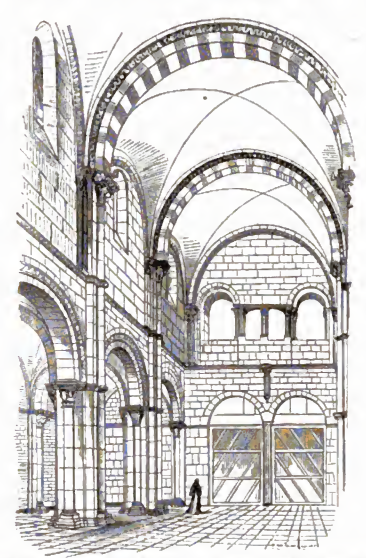
Inneres System der Kirche von Paray-le-Monial. (Nach de Caumont.)

cher Art. Die räumlichen Verhältnisse sind die einer kraftvollen Würde; die Gliederung, mit Pilastern, Halbsäulen, Archivolten u. s. w., klar entwickelt; die Behandlung nach den Bedingnissen dieses Systems, aber mit dem feinern klassischen Sinne durchgeführt, welcher überall in Burgund vorherrscht. (Ueber spätere Theile, Vorhalle nebst Portal und Chor s. unten.)

Andres Burgundische der Zeit, zum Theil in die romanische Schlussperiode hinüberreichend: — der schmuckreiche Chor von St. Philibert zu Tournus; — Portalanlagen, wie an der Kirche von Tonnerre, von St. Germain zu Auxerre, an der Ruine der Abteikirche von Charlieu, an Ste. Madeleine und der Kirche der „Soeurs du voile noir" zu Tournus, an der Kirche von Nantua; — der Façadenbau der Abteikirche von Ainay zu Lyon und der Flügel des erzbischöflichen Pallastes ebendaselbst, der den Namen der „Manécanterie" führt; — der bischöfliche Pallast zu Auxerre, mit zierlicher Arkadengallerie, u. s. w.

Die westlichen Nachbardistricte von Burgund, die von Nevers und Bourbon, zeigen einen nahen Anschluss an den burgundischen Styl des 12. Jahrhunderts, zum Theil jedoch mit

einer nicht minder lebhaften Neigung zu dem Style und den dekorativen Eigenthümlichkeiten der Auvergne. Die Kirchen von St. Menoux, Souvigny, Iveure, Veauce, Pourçain,

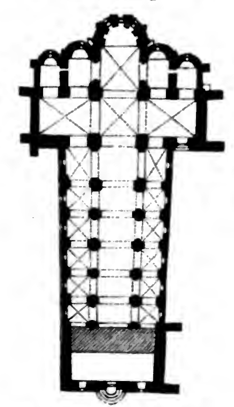


Innenansicht des Schiffes der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

mehrere zu Nevers sind als Hauptbeispiele solcher Richtung namhaft zu machen. Die Kirche von la Charité-sur-Loire ist ein vorzüglich glanzvolles Monument derselben Gattung, erscheint aber in den wesentlichen Theilen ihres Aufbaues bereits der folgenden Epoche angehörig.

Andrerseits schliessen sich die Monumente des südöstlichen Nachbardistricts, — die des ehemals transjuranischen Burgund (der französischen Schweiz) an. Hier jedoch erscheint eine völlig eigene, wilde Stylmischung: südfranzösische und deutsche Elemente, denen sich, in schweren und fast ungeheuerlich phantastischen Zügen, ein drittes zugesellt, welches

füglich nur als ein keltisches bezeichnet werden kann. Ohne Zweifel waren in jener Gegend ansehnliche Reste altkeltischer Stämme ansässig geblieben, deren nationale Gefühlsweise hiemit zum erneuten Ausdruck gelangte; der weiter nordwärts hinüberspielenden Züge desselben Elementes ist schon oben gedacht. Die Monumente, zum Theil sehr urthümlich erscheinend, ergeben sich doch aus einzelnen charakteristischen Formen überall nicht älter als die Epoche des 12. Jahrhunderts; mehrfach reichen sie in die folgende hinüber. — Zu nennen sind: die Kirche von Romainmotier, eine Basilika mit barbarisch schweren Rundpfeilern und höchst rohen (nicht überall vollendeten) Details, theilweise mit Tonnenwölbungen versehen; die ebenfalls sehr schlichte Kirche von St. Pierre de Clages bei Sitten und die Chorpartie der Kirche von St. Sulpice bei Lausanne; — die Thürme der Kathedrale von Sitten und der benachbarten Abteikirche St. Maurice; — die kleine Kapelle von Mouxi; — die Kirche St. Jean-Baptiste zu Grandson (Gransee), eine Säulenbasilika mit tonnengewölbtem Mittelschiff und Halbtonnengewölben über den Seitenschiffen, in der ziemlich maassvoll gehaltenen dekorativen Behandlung südliches




Grundriss der Kirche von Payerne.
(Nach Blavignac.)



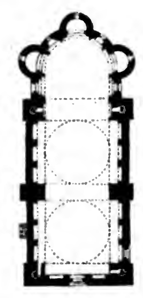
Kapitäl in der Kirche Notre-Dame de Valère.
(Nach Blavignac.)

und nördliches Element vereinigend; — die Abteikirche von Payerne, eine ansehnliche Pfeilerbasilika, theils mit Tonnen-, theils mit Kreuzgewölben, durch manche Seltsamkeit der Anlage,

besonders aber durch wild barbaristische Dekorationen bemerkenswerth, während Einzelheiten schon bestimmt auf die Spätepoche deuten; — die Kirche Notre-Dame de Valère bei Sitten, noch etwas jünger und in ähnlich abenteuerlicher, zugleich schon zu einer Art von System durchgebildeter Dekoration.

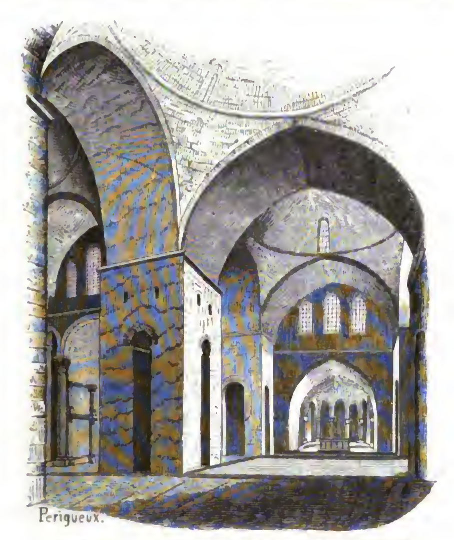
Im südwestlichen Frankreich sind verschiedene Stylgattungen, zum Theil von hervorstehender Eigenthümlichkeit, zu unterscheiden.

Zunächst eine Gruppe von Monumenten, in welchen das Kuppelsystem zur Ueberdeckung der Langräume zur Anwendung kommt. Sie findet sich in Périgord und den benachbarten Districten. Die Monumente sind zumeist einschiffig, die Kuppeln von schweren Spitzbögen über vortretenden Wandpfeilern getragen, die Einzelformen in schlichter Strenge gebildet. Die Entwickelungsverhältnisse sind dunkel; die Grundzüge des Styls scheinen bereits um den Beginn des 12. Jahrhunderts festgestellt zu sein. Als älteste und strengste, später erheblich veränderte Beispiele sind die Kirche von St. Avit-Senieur, mit dem inschriftlichen Datum 1117, und die Kathedrale von Cahors, bei der eine Altarweihe von 1119 bezeugt ist, zu nennen. Andre Stücke ähnlichen Frühcharakters an der alten Kathedrale St. Etienne zu Périgueux, an der Kirche von St. Astier und an der Kathedrale von Angoulême, (die letztere in der Zeit zwischen 1101 und 1136 begonnen, in ihren Hauptheilen später.) — Bedeutender und von reicherer Plananlage ist die Kirche St. Front zu Périgueux. Sie wurde, mit Beibehaltung der schon (oben, S. 16) besprochenen älteren Theile, nach einem Brande von 1120 umgebaut und erscheint um 1178 als vollendet. Ihr Plan befolgt das Vorbild von St. Marco zu Venedig, doch ohne die Arkaden zwischen den Kuppelpfeilern, überhaupt ohne eine Annäherung an die dortigen Details; statt dessen zeigt sich, bei vorwiegender Massenwirkung und durchgehend strenger Behandlung, ein antikisirendes Element, welches der gleichzeitigen architektonischen Richtung im Südosten von Frankreich entspricht, wie viel blühender sich dasselbe dort auch im Einzelnen entfalten möge. Was an den Absiden erhalten, zeigt namentlich eine derartige Dekorationsweise; mehr noch der auf der Westseite sich erhebende Thurm, an welchem sich ein unbedingtes Zurückgehen auf antike Muster, doch mit eigen barbaristischer Zu-



Grundriss der Kathedrale von Cahors. (Nach de Verneilh.)

that und mit Anklängen an Bildungen, die anderweit im zwölften Jahrhundert üblich sind, geltend macht. — Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts tritt an den Monumenten dieser Gattung



Innenansicht von St. Front zu Périgueux. (Nach Gailhabaud.)

eine mehr gegliederte Durchbildung ein, durch Halbsäulen, welche sich den Wandpfeilern vorlegen, wie an der Kirche von Brantôme, durch leichtere Erhebung der Spitzbögen, wie an der Ruine der Kirche von Boschaud. Die letzte fällt aber jedenfalls schon in die Schlusszeit dieser Epoche. (Ueber die spätern Entwickelungen dieses Systems s. unten.)

Andre Monumente, zumeist in den Districten des Poitou und Anjou, haben das gewöhnliche System des Tonnengewölbes über dem Mittelschiff. ohne selbständige Erhebung des letzteren und ohne Emporen über den Seitenschiffen, während diese theils mit Halbtonnen-, theils mit Kreuzgewölben, in einigen Fällen auch mit kleinen querliegenden Tonnengewölben bedeckt sind. Halbrunde Wölbungen scheinen zumeist auf frühere, spitzbogige auf spätere Zeit zu deuten. Der Chorplan befolgt mehrfach das reicher entfaltete auvergnatische Muster. Ein besonders alter-

thümliches Beispiel, ohne Seitenschiffe, ist die im J. 1119 geweihte Kirche von Ronceray zu Angers. Ausgebildeter, mit rundbogigem Tonnengewölbe, sind die schon (oben, S. 54) genannte Kirche von St. Savin, mehrere zu Chauvigny, Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers; andre, mit spitzbogigem Gewölbe, zu Civray, Cunault, Preuilly u. s. w. Quertonnengewölbe über den Seitenschiffen zeigen die Reste der alten Kathedrale von Limoges und die Kirche der Abtei Moutierneuf zu Poitiers. Durch ansehnliche Choranlagen zeichnen sich die (im Uebrigen jüngere) Abteikirche von Fontevrault und St. Eutrope zu Saintes aus, die letztere zugleich mit geräumiger Krypta. — Eine vorzüglich glanzvolle Entwickelung, in eigenthümlicher Combinirung der verschiedenartigen Systeme, enthielt die Kirche St. Hilaire zu Poitiers,[1] ein grossartiger fünfschiffiger Bau mit Kuppeln über dem Mittelschiff und mit reichem Chorplane; hievon ist jedoch nur Weniges in seiner ursprünglichen Verfassung erhalten. Noch weniger von einer andern Prachtanlage, der Kirche von Charroux, an deren Ostseite sich ein grosser Rundbau, im Innern mit mehreren Säulenkreisen, anschloss.

Ein seltsam urthümliches Monument ist eine Felskirche zu St. Emilion, ein Grottenbau nach Art der ostindischen Vihara's, mit rohen Pfeilern und zumeist tonnenartigen Decken. Einzelne Details deuten etwa auf die Frühzeit des zwölften Jahrhunderts.

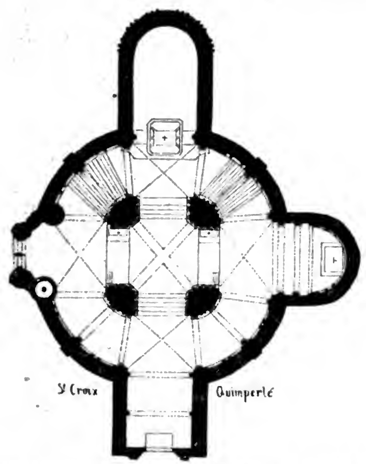
Das Datum des J. 1100 trägt der Kreuzgang bei der Abteikirche von Moissac. Der hiemit bezeichneten Epoche gehören aber nur Theile desselben an, namentlich etwa die Pfeiler, an denen man schlicht rundbogige Säulennischen als Einschluss an Relieffiguren ausgemeisselt sieht. Das Uebrige ist spätestromanischer Umbau; (vergl. unten).

Einige Monumente des Districtes von Bordeaux lassen, abweichend von den sonstigen Stylrichtungen des Südwestens, in der Anwendung von Zikzakbögen und ähnlichen Elementen einen normannisch-englischen Einfluss erkennen, ein Zeugniss der englischen Herrschaft in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Zu Bordeaux gehören hieher ein Klosterhof von St. Séverin und die Façade von Ste. Croix; anderweit die Façaden der Kirchen von Loupiac und von Aillas.

Die verschiedenen Systeme des Südwestens finden in der Schlussepoche des romanischen Styles weitere, zum Theil sehr reiche Entfaltungen. Zu diesen gehört ein prunkvoller Façadenbau, der vornehmlich den Monumenten des Poitou ein sehr eigenthümliches Gepräge gibt. (Vergl unten.)

[1] Vergl. oben, S. 52.

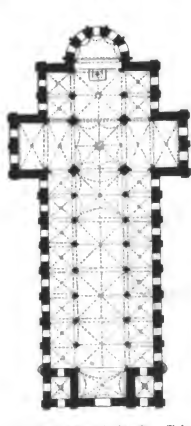
Die Monumente der Bretagne halten, in einer düsteren Schwere, in einer barbaristischen und abenteuerlichen Ornamentik, denjenigen Charakter fest, welcher als eigenthümlicher Ausdruck des bretonisch-keltischen Volkscharakters erscheint. Zu nennen sind: im Dép. Finistère eine Säulenbasilika zu Fouesnan; Reste einer Kirche zu Landevennec, an den Säulenkapitälen mit dem Ornament eines wüsten Bandgeschlings; die Kirche zu Loctudy, eine auf Kreuzgewölbe eingerichtete Pfeilerbasilika, (wohl nach 1187); — im Dép. Morbihan die Reste von St. Gildas-de-Rhuys und die alten Theile von St. Aubin zu Guérande, mit schwerfälligen Rundpfeilern; — im Dép. Côtes-du-Nord die alten Theile der Kirche St. Sauveur zu Dinan, die aber schon die Spätepoche verrathen. — Sehr eigenthümlich ist die Kirche St. Croix zu Quimperlé (Finistère).



Grundriss der Kirche St. Croix zu Quimperlé. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

Sie bildet einen von einem Kreuze durchschnittenen Rundbau, mit vier starken Pfeilermassen im Inneren, die, wie die Wände, vielfach mit Halbsäulen besetzt sind. Die dekorirenden Details sind barbaristisch spielend, besonders die der verschiedengestalteten Basen der Halbsäulen; Einzelmotive deuten aber auch hier, trotz der schweren Gesammterscheinung, schon auf die jüngere Zeit des Jahrhunderts.

Die Normandie ist für die Ausbildung der nordfranzösischen Architektur im Laufe des 12. Jahrhunderts von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Die von hier ausgegangene Eroberung Englands, die dortigen grossen und schmuckvollen baulichen Unternehmungen, während beide Länder in andauernd enger Verbindung blieben, mussten auf die monumentale Thätigkeit der Normandie eine bedeutende Rückwirkung ausüben. Man war bemüht, Aehnliches zu schaffen wie in dem Insellande; aber man hielt gleichzeitig die Kräfte energischer zusammen und strebte einer mehr geschlossenen Durchbildung nach, als es jenseits des Kanales der Fall war. In der That zeichnen sich die Monumente der Normandie durch eine kühne Festigkeit, durch eine Klarheit des Systems, durch eine maassvolle Weise der Ausstattung aus, die sie, mehr oder weniger, zu Meisterwerken der Epoche stempelt. In ihrem System wie in ihrer Behandlung ist ein charakteristisch nordisches Element. Der Chorplan behält die strengere Basilikendisposition, mit einfacher Absis, zuweilen mit seitenschiffartigen Nebenräumen, (von der reicheren Anordnung der südfranzösischen Architektur wesentlich verschieden); die Façade gewinnt durch Thurmbauten über beiden Seitentheilen, durch die stattliche Anlage des Hauptportals zwischen ihnen und die angemessene Austheilung der Fenster über denselben ein sehr entschiedenes Gepräge; das Innere hat insgemein kräftige, mit Halbsäulen besetzte Pfeiler und bildet sich — zunächst auf Aneignung des Tonnengewölbes nach südlicherem Muster bedacht — zur Aufnahme der kreuzgewölbten Decke aus. Im Detail kündigt sich mancherlei nordische Schnitzmanier an, in verschiedenartig gebrochenem Stabwerk u. dergl., namentlich in dem Muster eines Zikzaks, welches die Bögen und besonders die der Portale umgiebt. Dabei aber herrscht das Gefühl einer kühlen, besonnenen Strenge vor, welches dem Phantastischen, das sonst der nordischen Kunst eigen ist, den Zutritt wehrt, welches diesen Monumenten, trotz des abweichenden Systems, auf's Neue einen wahlverwandten Zug zu römischer Gefühlsweise giebt. Auch fehlt es dabei im Einzelnen nicht an neuer Aufnahme eigentlich antikisirender Formen. Im Uebrigen erscheint die Entwickelung als eine allmählig vorschreitende und schliesslich allerdings Manches von üppigerer



Grundriss der Kirche Ste. Trinité zu Caen. (Nach Osten.)

Gestaltung, in dessen Geleit dann auch die Neigung zu mehr phantastischen Bildungen Raum gewinnt.

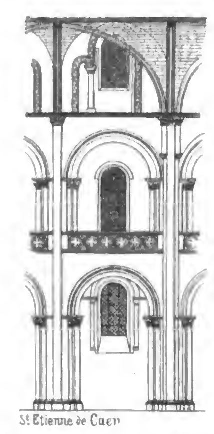
Die Kirche St. Hildebert zu Gournay, aus der Frühzeit des Jahrhunderts, erscheint ihrer ursprünglichen Anlage nach



St. Etienne zu Caen. Aeussere Ansicht. (Nach de Laborde.)

als schlichte Pfeilerbasilika, die Kirche Ste. Croix zu Lô als ein ursprünglich auf eine Tonnenwölbung über dem Mittelschiffe angelegter Bau. — Ihnen reihen sich drei Kirchen zu Caen, die Fortsetzungen oder Erneuungen von Anlagen, welche bereits

im 11. Jahrhundert gestiftet waren, als Hauptwerke dieser baulichen Richtung an. Zunächst der Schiffbau von St. Etienne, [1] mit Emporen-Arkaden, ursprünglich ohne Zweifel ebenfalls auf eine Tonnenwölbung berechnet, welcher entsprechend die Emporen in der That mit Halbtonnengewölben bedeckt sind; im Fortschritt des Aufbaues, durch veränderte und in jüngeren Formen gehaltene Disposition der Gurtträger, für ein Kreuzgewölbe eingerichtet, mit einem solchen aber erst in der Schlussperiode des Romanismus wirklich versehen. Dann die Kirche Ste. Trinité, eine (ursprünglich auf eine flache Decke berechnete?) Pfeilerbasilika, in ähnlich wechselnden Stadien der Bauführung für die Kreuzwölbung eingerichtet und mit solcher versehen. Dann St. Nicolas, ein schlichterer und mehr einheitlich durchgeführter Kreuzgewölbebau, dessen Wölbungen schon in der gegenwärtigen Epoche zur Ausführung gekommen. — Ein viertes Hauptwerk ist die Kirche St. Georges zu Bocherville, gleichfalls die Erneuung einer älteren Stiftung, in reicher Strenge ausgestattet, mit erst in der gothischen Frühepoche ausgeführtem Gewölbe. — Andre Beispiele, zum Theil kleinere Monumente oder Einzel-



St. Etienne zu Caen. Inneres System. (Nach Pugin.)



St. Etienne zu Caen. Kapitäl der unteren Schiffarkaden. (Nach Osten.)



St. Etienne zu Caen. Kapitäl der Gurtträger des Gewölbes. (Nach Osten.)

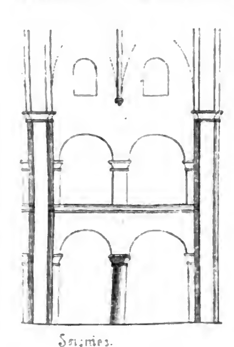
stücke von solchen, zum Theil durch Besonderheiten der Anlage oder durch eine üppigere jüngere Behandlung bemerkenswerth, sind: die Kirchen von Ste. Marie aux Anglais, Jort,

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 43. (9.)

Ouestreham, Creuilly, Thau (eine Säulenbasilika), Lessay, Blanchelande, Montivilliers, Graville, die Kapelle St Iulien bei Rouen (nach 1183), die Thürme von St. Loup und von Colleville, die Portale von St. Pierre bei Bayeux, Vieux-Fumé, St. Germain-de-Blancherbe bei Caen (la Maladerie, nach 1161), Mortain, u. s. w.

In der Champagne, in Isle-de-France, der Picardie sind kleinere Stadt- und Landkirchen, welche dieser, auch noch der nächstfolgenden Epoche angehören, zahlreiche Beispiele schlichten Pfeilerbasilikenbaues vorhanden. Die in der Champagne sind häufig mit einem Arkadenportikus vor der Westseite versehen. Als namhafte Beispiele sind, ihrer ursprünglichen (nachmals veränderten) Anlage nach, die Kirche St. Martin zu Laon, um 1121 gegründet, und St. Jean zu Châlons s. M., 1165 geweiht, anzuführen. — Einige, wie die Kirchen von Sacy und St. Loup (Seine-et-Marne) scheinen schon ursprünglich auf ein schlichtes Kreuzgewölbe angelegt zu sein.

Einige Kirchen der Südgrenze dieses Districts zeigen die Einwirkung südlicher Systeme, wie die mit spitzbogiger Tonnenwölbung bedeckte Kirche St. Savinien zu Sens, und die Kirche zu Vignory (Haute-Marne), welche letztere eine, freilich wenig verstandene Aufnahme auvergnatischer Motive erkennen lässt.

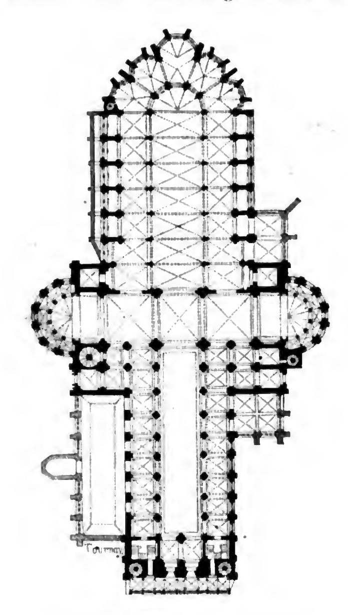


Inneres System von St. Vincent zu Soignies. (Nach Schayes.)

Ein Paar merkwürdige Monumente im nordöstlichen Grenzlande des Hennegau zeigen eine Wechselwirkung mit den Elementen deutscher Systeme. St. Vincent zu Soignies hat im Innern schwere und schmucklose Arkaden von Pfeilern und Säulen, darüber eine Emporengallerie, die Anordnung schon ursprünglich auf eine Bedeckung durch Kreuzgewölbe berechnet. — Die Kathedrale von Tournay, [1] etwa im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts begonnen und 1213 geweiht, hat im Schiffbau lebhaft gegliederte Pfeilerarkaden mit hufeisenartig geschwungenen Bögen und ähnlich behandelte Emporen-Arkaden, bei ursprünglich flach gedecktem Mittelschiff und kreuzgewölbten Seitenräumen; im Querbau eine einigermassen barbaristische

[1] Renard, monographie de N.-D. de Tournay.

Nachahmung des bei der Kapitolskirche zu Köln vorgebildeten Motivs, mit Absiden auf der Nord- und Südseite und Halbsäulenkreisen in diesen. Die Behandlung, namentlich des Aeussern,

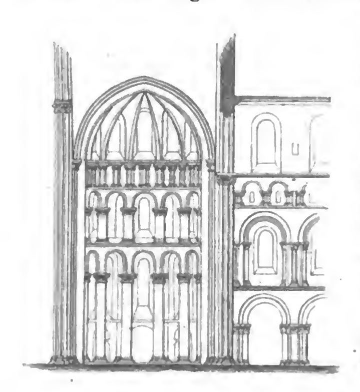


Grundriss der Kathedrale von Tournay.

ist dabei überwiegend französisch. Einzelnes gehört, wie schon aus dem Jahre der Baubeendung hervorgeht, der romanischen Schlussepoche an. (Der Chor ist gothische Erneuung.) — Die nicht mehr vorhandene Kathedrale von Cambray scheint in Schiff- und Querbau ähnliche Disposition gehabt zu haben.

In Mitten dieser Lande des französischen Nordostens, unter den verschiedenseitigen Einwirkungen und ihrer Vermittelung mit den Systemen fernerer Gegenden, aber auf einem Boden, der an sich keine grosse monumentale Vergangenheit hatte, der daher den Sinn der jüngeren Geschlechter von den bedingenden Formen einer solchen unabhängig liess, entstanden nunmehr Werke eines neuen architektonischen Gefüges, welche in rascher

Folge zur Begründung neuer, von den Principien des Romanismus wesentlich abweichender Stylformen — der gothischen — führten. Den Beginn dieser Richtung bezeichnen die Bauten, welche Abt Suger von St. Denis (1121—52) an der dortigen Abteikirche ausführen liess: der im J. 1140 geweihte Façadenbau, der 1144 geweihte neue Chorbau, die Herstellung der alten Schiffanlage. Die letztere wurde im 13. Jahrhundert durch einen gothischen Bau ersetzt, bei dem auch jene andern Theile, wie es scheint, mancher Abänderung unterlagen; umfassendere Veränderungen und Entstellungen sind später über das Gebäude ergangen.[1] Das Ursprüngliche des Suger'schen Baues wird schwer in allen Beziehungen nachzuweisen sein; die wesentlichen Elemente desselben scheinen jedoch klar vorzuliegen.

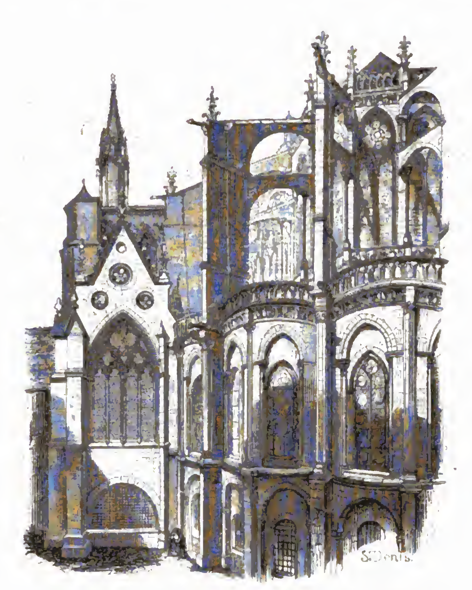


Kathedrale von Tournay, Längendurchschnitt. Absis des Querschiffes und System des Langschiffes.

Besonders bei dem Haupttheile, dem Chore, dessen Krypta (mit Beibehaltung der alten Krypta, oben, S. 50, als Mittelraum der gegenwärtigen Anlage) und Unterbau ihm angehören, während der Oberbau aus dem 13. Jahrhundert herrührt; mit einem rings umgebenden Kranze von Absidenkapellen, die in ihrer Zusammenordnung den räumlichen Rhythmus völlig ausklingen lassen und, was wichtiger, ein festes Strebesystem gegen einen complicirten Gewölbebau des Inneren entwickeln; mit leichten Säulenarkaden im Innern mit der Anwendung des Spitzbogens, während auch schon die Fensteröffnungen des Chorumganges (zum Theil auch die Oeffnungen des Façadenbaues) spitzbogig gebildet sind; dabei, zwar noch auf der Grundlage streng romanischer Behandlung, doch zugleich ein lebhaft gegliedertes Detail. — Diesem Bau schliesst sich, minder harmonisch, der Chor von St. Martin-des-Champs zu Paris an, sowie der Chor von St. Germain-des-Prés, ebendaselbst; der letztere, 1163 geweiht, zwar mit einigen jüngeren Veränderungen, besonders in der Architektur der Fenster, die ihn dem gothischen Style verwandter erscheinen lassen, doch jedenfalls schon ursprünglich durch voll belebte Gliederung,

[1] Eine gründliche Herstellung desselben nach der Art, wie es im 13. Jahrhundert beschaffen sein mochte, wird gegenwärtig beabsichtigt.

durch feine und edle Ornamentik ausgezeichnet. In diesem Bau und in nächstfolgenden (wie der Kathedrale von Noyon; siehe unten) sind die Entwickelungen der romanischen Schlussperiode.



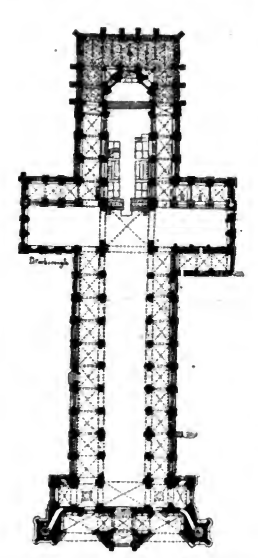
Ansicht des Chores der Kirche von St. Denis. (Nach Chapuy.)

die Vorbereitungen für das gothische System schon vorweg genommen. Selbst die Gründung derjenigen Monumente dieser Gegend, an deren Art sich das gothische Element in seiner primitiven Selbständigkeit herausbildet, fällt noch in die gegenwärtige Epoche.

Die britischen Lande.

Die englische Architektur des 12. Jahrhunderts entfaltete sich, nach dem Beginne jener grossartigen baulichen Unternehmungen, welche die Normannenherrschaft schon in den letzten

Decennien des 11. Jahrhunderts hervorgerufen hatte, in sehr machtvoller und glänzender Weise. Es sind zumeist langgestreckte Pfeilerbasiliken, fast durchgängig mit Emporen über den Seitenschiffen; die Choranlage, wie es scheint, (denn die vielfachen Veränderungen der Monumente gestatten nicht überall ein sicheres Urtheil über das Ursprüngliche) insgemein einfach, seltener mit Umgang und Absidenkapellen; dafür das Querschiff öfters mit einem Seitenschiffraum auf der Ostseite, der dasselbe mit dem Chorraume in nähere Verbindung setzt; über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff überall ein ansehnlicher Thurm; die Westseite dagegen nur selten auf eine bedeutend ausgebildete Thurmanlage berechnet. Das Innere hat eine reichliche Ausstattung, aber mehr im Gepräge eines phantastischen Schmuckes als in dem einer durchgebildeten Gliederung. Die einzelnen Baustücke sind massigen Kernes; das Detail und Ornament sind ihnen zumeist in spielender Weise angeheftet oder eingearbeitet; auf eine Ueberwölbung der Hochräume, auf eine entsprechende Gestaltung der stützenden Theile ist nur in seltensten Fällen gerücksichtigt. In der Behandlung erscheint ein nordisches Schnitzwesen entschieden vorherrschend; die altsächsischen Reminiscenzen machen sich dabei lebhaft geltend. Die Bildung der Arkadenpfeiler ist mannigfach verschieden; eckige Formen und Rundformen, allein oder mit angefügten Säulenstäben, mancherlei Mischformen aus beiden wechseln in verschiedener Weise; die schweren Rundpfeiler sind dabei mehrfach mit gewundenen und zackigen Streifen besetzt. Die Kapitäle sind in der Regel flach, häufig aus würfelartigen Abschnitten zusammengesetzt, (sogen. „gefältelte“ Kapitäle); die Basen ebenfalls flach und schlicht, sehr selten in der edleren attischen Form. Die Bögen sind insgemein von gebrochenem Stabwerk umgeben, zumeist in Zikzakform, die sich bei den Portalen zu reichlicher Wirkung steigern. Das Aeussere erscheint, seiner Hauptform nach, in massiger Strenge; doch reiht sich auch hiebei gern schmückendes



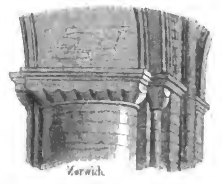
Grundriss der Kathedrale von Peterborough. (Nach Britton.)

Detail ein, kleine Wandarkaden u. dergl. Für die Anwendung sculptirten Ornamentes oder figürlicher Sculptur zeigt sich selten Sinn und Gelegenheit. — Die reichere Entwickelung des englischen Systems gehört der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an.

Eine Anzahl von Monumenten hat im innern System schlichte massige Rundpfeiler, ohne lebhaftere Gliederung, eine Form, die zunächst auf älterer einheimischer Tradition zu beruhen scheint. Zu ihnen gehören die frühsten Beispiele der in Rede stehenden Epoche. Zu nennen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach: die Kirchenruine des um 1103 gegründeten Klosters St. Botolph zu Colchester, in besonders massiger und derber Beschaffenheit; die 1123 geweihte Kirche zu Castor; die Kirche zu Leominster, 1130 geweiht, von überaus schweren Formen; St. John zu Chester (die Schiffarkaden); die Reste des Schiffbaues der Kirche zu Carlisle; die Abteikirche von Tewkesbury; der Schiffbau der Kathedrale von Gloucester[1] und die der Kathedrale von Hereford; auch die alte Klosterkirche von Ely und die von Woodford, beide, wie es scheint, schon aus späterer Zeit.

Dasselbe System erscheint an ein Paar Rundbauten, die im Innern mit ähnlich behandelten Arkaden versehen sind (den Heiligen-Grabkirchen zu Cambridge und zu Northampton. Die letzte hat bereits spitze Arkadenbögen, was, trotz der rohen Behandlung, ebenfalls auf jüngere Zeit deutet. In der Schlussepoche des englischen Romanismus findet sich der Spitzbogen mehrfach mit schweren Rundpfeilern verbunden.)

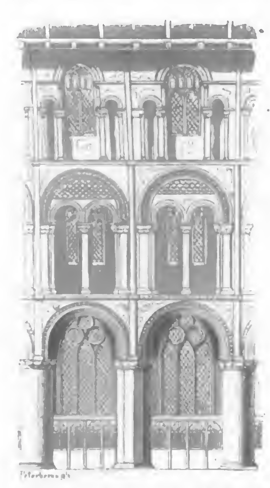
Andre Monumente zeigen einen Ausbau in reicheren Formen, nach Maassgabe der im Obigen gegebenen Andeutungen. So die Kathedrale von Norwich, deren Schiff, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, einen barbaristisch glänzenden Formenwechsel enthält, während der etwas jüngere Chor einer lebhafteren Durchbildung zugeneigt erscheint; sehr bemerkenswerth zugleich durch den mächtigen Thurm über der Mitte des Kreuzes; dessen reiche, phantastisch seltsame Ausstattung mit allerlei Säulen und Stabwerken charakteristische Reminiscenzen des sächsischen Styles bewahrt. — Die Kathedrale von Peterborough, im Unterbau des Chores (1140 vollendet) und des Querbaues (um



Kathedrale von Norwich. Kapitäl eines Schiffpfeilers. (Nach Britton.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 44 (5.)*

1160 vollendet) mit strengen, massig schweren Formen, im Vorderschiff, dessen Ausführung bis in die Spätzeit des Jahrhunderts reicht, wiederum ein lebhafter entfaltetes System bekundend. — Die Kathedrale von Durham,[1] aus der Zeit um die Mitte und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren inneres System auf dem regelmässigen Wechsel von gegliederten dienstbesetzten Pfeilern und von Rundpfeilern, welche in der oben bezeichneten Weise bunt gemustert sind, beruht. — Aehnlich die Ruinen der Klosterkirche auf der Insel Lindisfarn und die Klosterkirche von Waltham (vermuthlich um oder nach 1177).



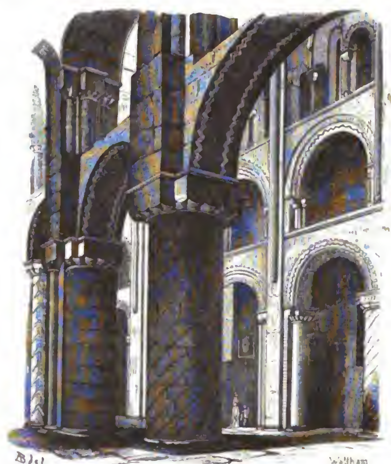
Kathedrale von Peterborough. Inneres System des Querschiffbaues. (Nach Britton.)

Eigenthümlich bemerkenswerth sind die Reste der grossen Krypta der Kathedrale von York,[2] von einem, zwischen 1154 und 1181 ausgeführten Bau herrührend. Der Haupttheil derselben, früher verschüttet, ist erst in neuester Zeit aufgegraben, während eine kleinere, zu Ende des 14. Jahrhunderts mit Stücken jenes Baues eingerichtete Krypta bis dahin allein bekannt war.[3] Sie hatte kurze massige Rundpfeiler, mit Rautenlinien und Zikzakbändern reichlich gemustert, mit anlehnenden Säulchen und mit der in England seltenen Form rein profilirter attischer Basen. Zwischen den Pfeilern standen Reihen freier Säulen, ebenfalls von reicher und zierlicher Formation.

Einige Monumente haben im inneren System einen gleichartigen Wechsel eckiger, mit Halbsäulen gegliederter Pfeiler. Die Kathedrale von Chichester zeigt das System, in den unteren Arkaden in alterthümlich massenhafter Anlage, während die Einzeltheile und der Oberbau entschieden jüngeren Charakter tragen. Es scheinen hier somit zwei Bauzeiten vorzuliegen: eine ursprüngliche, nach einem Brande von 1114 ausgeführte Anlage und eine Herstellung und Erneuung nach einem Brande von

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 44 (1, 9). — [2] Transactions of the Institute of brit. architects of London, I, I, p. 105. Willis, the arch. history of York Cathedral, in den Memoirs etc. communicated to the Annual meeting of the archeol. Institute of Gr.-Britain and Ireland, held at York, 1846. — [3] *Denkmäler der Kunst*, T. 41 (2, 6–8).

1186. (Der östliche Abschluss des Gebäudes ist abermals später.) Die Prioreikirche von Binham trägt, bei einfachen Grundformen, in der Ausbildung des Details ebenfalls den Charakter der jüngeren Zeit. — Bestimmt ist dies bei dem (1174 vollendeten)



Innere Ansicht der Kirche von Waltham. (Nach Britton.)

Schiffbau der Kathedrale von Ely und bei der in dekorativem Reichthum durchgebildeten Kathedrale von Rochester (ohne Zweifel einem Neubau, der an die Stelle eines schon 1130 geweihten Gebäudes getreten,) der Fall. — Auch das Schiff der im Jahr 1666 abgebrannten Paulskirche zu London gehört hieher.



Pfeiler in der Krypta der Kathedrale von York. (Nach den Transactions of the inst. of br. arch.)

Im Uebrigen sind manche Einzelstücke baulicher Anlagen der in Rede stehenden Periode zuzuzählen; doch verbindet sich damit insgemein eine Ausstattung, welche mehr der Schlussepoche des romanischen Styles entspricht. So die Thürme der (in gothischer Zeit erneuten) Kathedrale von Exeter und die Façade der Kathedrale von Lincoln, deren Massen mit den Schmuckformen jener Schlusszeit reichlich bekleidet sind.

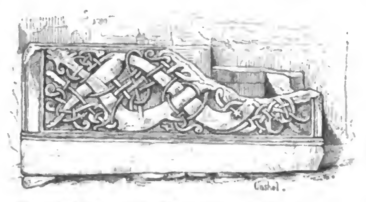
Von besonderer Bedeutung sind schliesslich die festen Schlösser, welche von den normannischen Grossen zur Sicherung ihrer Herrschaft in dem eroberten Lande und zum Zeugniss ihrer glanzvollen Stellung errichtet wurden, mächtige Viereckmassen, durch Wandpfeiler und Eckthürme gefestigt, an den geeigneten Stellen des Aeussern und namentlich des Innern mit den üblichen Schmuckformen in grösserem oder geringerem Reichthum bekleidet. Es ist eine namhafte Zahl derartiger Reste erhalten. Porchester Castle ist eine ausgedehnte, besonders alterthümliche, auf römischem Grundbau errichtete Anlage. Norwich Castle ist das machtvollste dieser Gebäude, zugleich im Aeussern durch den Schmuck von Wandarkaden-Geschossen vorzüglich ausgezeichnet. Newcastle upon Tyne hat im Innern zierliche Schmucktheile, Ludlow Castle (in Shropshire) eine, gleichfalls mit zierlicher Ausstattung versehene Rundkapelle u. s. w.

Nach Schottland wurde der englische Architekturstyl des 12. Jahrhunderts unmittelbar übergetragen. Die älteren Reste des Klosters von Inchcolm an der Mündung des Forth, um 1123 gegründet, werden als ein derartiges Beispiel von noch schlichter Strenge bezeichnet. Die Kathedrale von Kirkwall auf der Orkney-Insel Pomona, um 1136 gegründet, zeigt in ihren älteren Theilen einen Anschluss an das Chorsystem der Kathedrale von Peterborough, doch in roherer Behandlung. Das Schiff der Abteikirche von Dunfermline folgt genau dem System der Kathedrale von Durham.

Irland verharrte, wie früher, so auch im 12. Jahrhundert noch auf geraume Zeit in seiner urthümlichen Bauweise. Doch blieb das Beispiel der grossartigeren monumentalen Unternehmungen Englands nicht ganz ohne Einfluss. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts kündigen sich die Versuche an, Aehnliches zur Ausführung zu bringen. Erzbischof Malachias (gest. 1148) unternahm zu Bangor den Bau einer Kirche, die auf erhöhte monumentale Wirkung berechnet war, freilich zum lebhaften Unwillen seiner Landsleute, welche die heimische Sitte gewahrt wissen wollten und ihm den Ruf: „Iren sind wir, nicht Gallier!“ entgegentrugen. Bedeutendere Einwirkungen von englischer Seite mussten sich geltend machen, als Irland durch Heinrich II. von England, 1171, erobert war; aber auch nach dieser Epoche konnten sie nur allmählig zur Geltung kommen. Heinrich empfing die Huldigung der Ueberwundenen noch in einem zu diesem Behufe

errichteten prächtigen Holzpallast, welcher in der heimischen Bauweise ausgeführt war.

Zunächst scheint das englische Beispiel Veranlassung gegeben zu haben, dem Steinbau überhaupt nur eine lebhaftere Pflege, eine mehr schmuckreiche Ausstattung zu widmen. Vielleicht in absichtlichem Gegensatze gegen das englische Muster wählte man hiezu vorerst die dekorativen Formen, welche in der heimischen Kunst (im Holzbau aller Voraussetzung nach ebenso wie in den uns bekannten irischen Bücherzierden) von Altersher üblich war. Als ältest bestimmbare Stücke der Art sind einige dekorative Steinarbeiten voranzustellen: der Sarkophag des Cormac Mac Carthy, Königs und Bischofes von Munster (gest. 1138) in der Cormac's Kapelle zu Cashel, der in ächter alt-irischer Weise mit phantastischen Thierfiguren und Bandgeschlingen geschmückt ist;



Sarkophag des Cormac Mac Carthy. (Nach Petrie.)

und verschiedene Steinkreuze, von denen die von Cashel und von Tuam (die Stücke des letzteren zerstreut) aus derselben Zeit herrühren. — Dann einige Baulichkeiten, welche in ähnlicher phantastischer Holzschnitzmanier geschmückt sind, bei denen aber zugleich Einzelmotive, Zikzakornamente, durchgebildete Gliederprofile und Aehnliches, bemerklich werden, die den Einfluss der schon entwickelten englischen Kunst des 12. Jahrhunderts verrathen; die Rundthürme von Timahoe und von Kildare, mit in solcher Weise spielend ausgestatteten Thüröffnungen; der Chor der Kathedrale von Tuam, mit reichlich geschmücktem Eingangsbogen und mit phantastischen Kapitälen an den Säulen dieses Bogens; die Kirchen und kirchlichen Reste zu Rathain (Rahin), Killeshin, Clonmacnoise, Glendalough.



Kapitäl vom Chorbogen der Kathedrale von Tuam. (Nach Petrie.)

Andre Monumente zeigen eine Anlage, welche ganz das alt-einheimische System festhält, — einen kleinen Oratorienbau mit tonnengewölbter Decke und in spitzbogiger Tonnenform gewölbter Oberkammer, den

üblichen Rundthurm, barbaristisch rohe Einzelformen, — aber damit zugleich schmuckreiche Theile, namentlich Portale, im ausgebildet englisch-romanischen Style verbindet: die Kirchen von Roscrea, Killaloe, Inishealtra, Freshford, Agadhoe. — Besonders merkwürdig ist die Cormac's Kapelle zu Cashel. Sie hat, bei ähnlicher Anlage, die reichste Ausstattung, in einer Weise, welche die englischen Dekorationsformen mit irisch barocker Behandlungsweise verschmilzt. Aber der Chor hat bereits eine Kreuzwölbung mit Rippen, wie dergleichen nur in der romanischen Schlussperiode vorkommt. Als Bauzeit dieser Kapelle ist das J. 1134 verzeichnet; ihre Beschaffenheit lässt, wenn nicht auf einen vollständigen späteren Rundbau, so doch jedenfalls auf eine durchgreifende jüngere Ueberarbeitung schliessen. —



Durchschnitt der Kirche zu Killaloe. (Nach Wilkinson.)



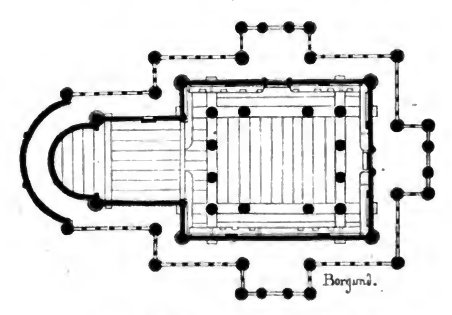
Kirche und Rundthurm zu Roscrea. (Nach Wilkinson.)

In Wales bekundet sich, für diese Epoche, das stammverwandte Verhältniss zu Irland, durch eine Anzahl von Steinkreuzen, deren dekorative Ausstattung denselben phantastischen Charakter trägt.

Skandinavien.

Die norwegischen Monumente des 12. Jahrhunderts zeigen verschiedenartig verwandtschaftliche Beziehungen zu denen der britischen Inseln.

Eine eigenthümliche Gattung bilden die Holzkirchen, — die sogenannten „Stab"- oder „Reisswerkkirchen". Der ältest vorhandenen, voraussetzlich noch dem 11. Jahrhundert angehörigen Ueberbleibsel, ihrer nahen Uebereinstimmung mit dem dekorativen Style der alt-irischen Kunst ist bereits (oben, S. 62 u. f.) gedacht. Auf derartiger Grundlage entwickelte sich ein bauliches und dekoratives System, dessen erhaltene Beispiele vorzugsweise dem 12. Jahrhundert angehören und in denen sich eine selbständig nationale Sinnesrichtung ausspricht. Die Gebäude sind aus aufrecht stehenden, mit Falzen ineinandergreifenden Bohlen errichtet, durch starke Eckpfosten gefestigt, von einem hohen Dache bedeckt, dessen kunstreiches Gespärre im Inneren offen liegt, und zuweilen von Säulen, bei ausgedehnterer Räumlichkeit in einer basilikenähnlichen Disposition der letzteren und in eigenthümlicher Aufgipfelung des Mittelraumes, gestützt wird. Ein Chorraum schliesst sich dem Schiffraume als gesonderter Bautheil an; eine niedrige Halle, der sogenannte „Laufgang", (angeblich zur Ableitung des Tropfenfalles von den Hauptschwellen des



Grundriss der Kirche zu Borgund. (Nach G. Bull.)

Gebäudes) umgiebt die Haupttheile des Aeusseren, vor den Eingängen portikenartig vortretend. Ein Glockenthürmchen erhebt sich als mittlere Krönung über dem Hauptdache. Fenster sind nicht vorhanden; statt ihrer finden sich nur kleine Luftlöcher. Die Säulen sind mit cylindrischen oder würfelartigen Kapitälen und schlichten Basen versehen und durch Bogenwerk verbunden.

die Wände des Laufganges zumeist durch Arkaden geöffnet, die Thüren gleichfalls rundbogig geschlossen. An geeigneten Stellen, namentlich an den Kapitälen der Säulen, an den Thüren und ihrer Umrahmung finden sich reich geschnitzte Dekorationen; diese haben das (der irischen Kunst entsprechende) Bandgeschlinge, welches sich nunmehr oft zu überaus phantastischen Combinationen, mit ungeheuerlichen Drachengestalten, mit Laubgebilden durchflochten, (später auch mit eigentlich figürlichen Darstellungen) ausbildet. Auch die im Aeussern an den Dachfirsten vorspringenden Hölzer sind ausgeschnitzt, in der Weise wundersam gestalteter Schiffschnäbel. Das Ganze hat, in der sinnreichen Ausnutzung des constructionellen Gefüges, in dem geschossweise aufgegipfelten Aeusseren, dem Geheimnissvollen der inneren Disposition, dem phantastischen Spiele der schmückenden Zuthat, einen naiven, fast mährchenhaften Reiz. Auf die Unterschiede der Bauzeit lässt sich zumeist aus dem Charakter des Ornaments, aus dessen mehr strenger und klarer, mehr üppiger und schwulstiger Behandlung schliessen. Zum Theil reichen

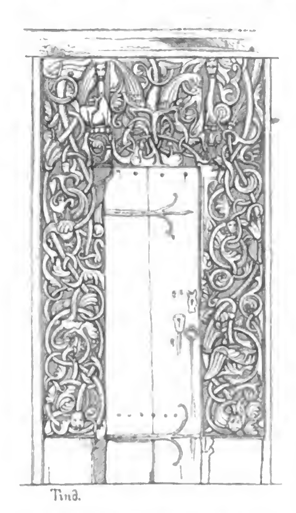


Ansicht der Kirche zu Borgund. (Nach Geimard.)

die Monumente in die folgende Periode hinüber. Später ist Vieles an ihnen verändert, besonders durch eingezogene flache oder

gewölbartig gebildete Decken, durch Einfügung von Fenstern und dergl. An vielen Beispielen gehören wiederum nur Einzeltheile der alten Anlage an.

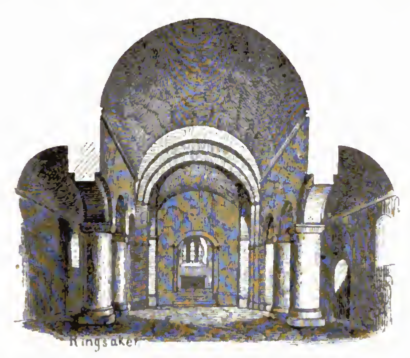
Eines der ansehnlichsten und in seiner Gesammtheit am besten erhaltenen Beispiele des 12. Jahrhunderts, etwa der mittleren Zeit desselben angehörig ist die Kirche von Borgund in Soyn. Andere, ebendaselbst, zu Stedje und zu Hafslo; zu Thorpe, Aals, Hemsedal, Gols in Hallingdal; zu Hitterdal in Nieder-Thelemarken, u. s. w. — Das Portal der abgerissenen Kirche von Tind (oder Atro) in Ober-Thelemarken, gegenwärtig in der Alterthümersammlung der Universität zu Christiania, fällt, nach daran befindlicher inschriftlicher Angabe, in die Zeit zwischen 1180 und 1190; der Styl des Schnitzwerkes an der Umfassung dieses Portals hat schon einen üppig barocken Styl, welcher die Spätepoche charakterisirt. — Eine abgebrochene Holzkirche aus Vang in Valders ist nach Herstellung des Fehlenden zu Brückenberg im schlesischen Riesengebirge wieder aufgestellt worden.



Portal der Kirche zu Tind. (Nach Dahl.)

Die norwegischen Steinmonumente sind zumeist von sehr schlichter Beschaffenheit. Als nationale Eigenthümlichkeit ist die schärfere Sonderung des Chores von dem Schiffraume (ähnlich wie zumeist in den Holzkirchen) anzumerken, indem eine portalartige Bogenöffnung beide Theile zu verbinden pflegt. Bei einigen kleinen einschiffigen Kirchen, wie bei denen von Raade und von Rygge und Borgeyssel findet sich eine zweite Bogenöffnung über jener, zu der eine Wendeltreppe in der Mauerdicke emporführt und die zu einer Art von Tribune (oder Lettner) gedient zu haben scheint. — Wo es sich um ausgebildete Einzelformen handelt, zeigt sich, neben andern Einzeleinflüssen, eine Aufnahme von Motiven der englischen Architektur. Zu den Monumenten dieser Art gehören einige Basiliken mit schlichten und derben Rundpfeilern: zu Aker bei Christiania, zu Gran (Granvolden) in Hadeland, zu Ringsaker in Hedemarken, die letztere im Fortgange des Baues,

jedoch merkwürdiger Weise nach südfranzösischem Prinzip überwölbt. Sodann, in mehr charakteristischer Beziehung jenes Verhältnisses, mit einiger dekorativer Ausstattung, das Schiff des



Durchschnitt und Innenansicht der Kirche zu Ringsaker. (Nach G. Bull.)

Domes von Stavanger und das der Marienkirche zu Bergen, die letztere zugleich in einer Verbindung mit Elementen der deutsch-romanischen Bauweise. — Dann werden, um 1161, namhafte Bauten am Dome von Drontheim angeführt; die ältesten Theile desselben tragen jedoch das entschieden vorwiegende Gepräge der romanischen Schlussperiode, so dass es fraglich bleibt, ob und was aus jener Bauzeit beibehalten sein mag.

Ueber Schweden liegen nähere Mittheilungen nur in Betreff des südlichen Districtes, der Provinz Schonen, vor. Der Dom von Lund [1] ist eine ansehnliche, auf Ueberwölbung angelegte Pfeilerbasilika, dem deutsch-romanischen Style zumeist entsprechend; das innere System, in der ursprünglichen Anlage schlicht, mit wechselnd stärkeren und schwächeren Pfeilern und mit schon spitzbogigen Quergurten des Gewölbes; (die Wölbung und Andres späterer Herstellung angehörig;) unter Chor- und Querbau eine geräumige Krypta; das Aeussere, durch umfassendere Bauveränderung entstellt, von massig schwerem Charakter. Die historischen Nachrichten deuten auf einen Bau in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts; das Wesentliche der alten Theile

[1] Brunius, Nordens äldsta Metropolitanakyrka eller historisk och arkitektonisk beskrifning öfver Lunds Domkyrka.

scheint jedoch Erneuung, etwa nach einem Brande der Stadt im Jahr 1172, zu sein. Ein späterer Brand im J. 1234 veranlasste dann umfassende Herstellungen. — Verwandten Styl zeigen die Reste der Heiligkreuzkirche zu Dalby. — Ausserdem ist eine beträchtliche Zahl kleiner, zumeist einschiffiger Landkirchen vorhanden, einige mit ähnlicher Scheidung des Schiffes vom Chore wie in den norwegischen Kirchen, zum Theil der romanischen Schlussperiode (und selbst noch dem 14. Jahrhundert) angehörig.

In den mittleren Landschaften Schwedens sind nur einige ruinenhafte Bauten von einfach massenhafter Anlage zu erwähnen: der sogenannte Odins-Tempel zu Upsala; einige Reste zu Sigtuna, Alvastra, Wreta u. s. w.

In Dänemark scheint die Kirche von Westerwig an der jütischen Nordwestküste, 1197 vollendet, mit einem Wechsel von Pfeilern und kurzen Säulen auf eine Vereinigung deutscher und englischer Motive zu deuten. — Die Krypta des um 1128 gegründeten Domes zu Wiborg entspricht dagegen völlig den deutschen Krypten des 12. Jahrhunderts. — Die um 1168 gegründete Rundkirche zu Bjernede bei Soröe auf der Insel Seeland hat im Inneren Säulen, welche die Formation des deutschen Ziegelwürfelkapitäls wiederholen.

Auf der Insel Bornholm werden alterthümliche Rundbauten, im Innern mit Pfeilern, namhaft gemacht.

Die Seezüge der Nordmannen an die fernen nordischen und nordwestlichen Küsten trugen die heimische Bauweise auch dort hinüber. Von baulicher Thätigkeit auf Island, namentlich von kunstreichen Holzbauten, wird Manches berichtet. Grönland hat Reste baptisterienartiger Rundbauten, bei Igalikko und Kakortok. In Nord-Amerika, zu New-Port, auf Rhode-Island, gehört der Rest eines Rundbaues mit schweren und rohen Rundpfeilern ebenfalls in diese Epoche.

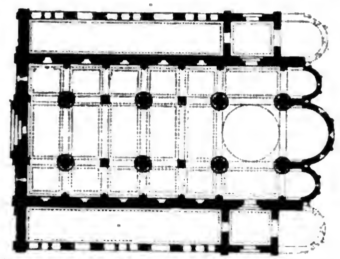
Spanien.

Was unter den romanischen Monumenten Spaniens der in Rede stehenden Epoche angehört, ist nach den bisherigen Vorlagen schwer zu bestimmen. Das Allgemeine ihrer Eigenthümlichkeit wird in einer vermittelnden Stellung zwischen der Strenge des 11. Jahrhunderts und dem üppig phantastischen Reize der

Monumente der Schlussepoche bestehen. Ein Zug verwandtschaftlichen Verhältnisses zu den Richtungen der südfranzösischen Architektur scheint auch hier von Bedeutung zu sein.

In Aragon wird als ein Hauptbau dieser Epoche die Kathedrale von Tarragona[1] genannt, die im J. 1138 im Bau begriffen war, deren Vollendung aber jedenfalls der Schlussepoche angehört. Der Chor ist der ältere Theil. Das Schiff hat stattliche, mit Halbsäulen gegliederte Pfeilerarkaden, in einer Anordnung, welche die ursprüngliche Absicht einer tonnengewölbten Decke muthmassen lässt. Das ausgeführte Kreuzgewölbe, die Façade der Kirche sind spät.

Im nördlichen Castilien finden sich, besonders in Salamanca verschiedene Monumente des 12. Jahrhunderts. Andere, wie es scheint, in Corullon, Astorga, Zamora (die Kirche Santiago) Valladolid, Carrion de los Condes, Tardajos, Rioseco u. s. w. — Ebenso, weiter südwärts, in Segovia, wo eine Reihe strengerer romanischer Kirchen, St. Millan, St. Juan, St. Esteban, St. Martin, namhaft gemacht wird. Die Tonnenwölbung



Grundriss von S. Millan zu Segovia. (Nach Gailhabaud.)

über gegliederten Pfeilern erscheint auch hier als charakteristisches Motiv der Anlage. Sehr eigenthümlich ist die mehrfach wiederholte Anordnung offener Arkadenportiken auf den Langseiten dieser Kirchen.

In Gallizien wird die Kathedrale von Santiago mit geräumiger, massenhafter und schmuckreicher Krypta (angeblich noch vom J. 1082) als ein besonders ansehnlicher Bau namhaft gemacht.

Die glanzvollen romanischen Monumente von Spanien gehören der Spätepoche des Styles an.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (7).*

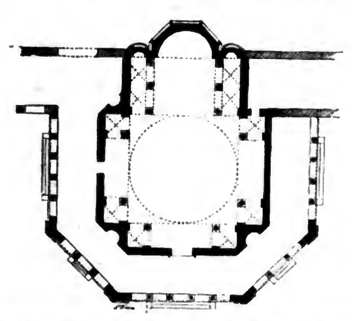
Portugal hat in seinen Nordprovinzen schlichte Granitbauten, zu Porto, Paço de Sousa, Leça de Bolio, Azurar. — Andere zu Coimbra, die Kathedrale (in ihren alten Theilen) und die kleine Rundkirche St. Salvador (um 1169). — Weiter südwärts einige Klosterbauten zu Santarem und die Kathedrale von Evora (1186—1204).

Italien.

Italien entwickelt im Laufe des 12. Jahrhunderts eine lebhafte bauliche Thätigkeit, die in den verschiedenen Landschaften, nach den entsprechenden Anfängen des 11. Jahrhunderts, zu verschiedenen Stylformen führt. Dem für flache Decken durchgebildeten Basilikenbau tritt die auf Kreuzgewölbe berechnete Anlage des Gebäudes gegenüber; eine eigenthümliche Zwischenstufe erscheint in solchen Gebäuden von basilikenartiger Disposition, welche die Seitenwände, namentlich auch die des mittleren Hochbaues, durch Querbögen als Hülfsträger der Flachdecke und zum innigeren Zusammenschluss des Ganzen verbinden. Die Façade folgt den Verhältnissen des inneren Aufbaues, mit flachem Giebel über dem erhöhten Mittelschiff und mit Halbgiebeln über den anlehnenden Seitenschiffen; oder sie wird ungetheilt, die letzteren deckend und mit einem Flachgiebel schliessend, emporgeführt. Zur Thurmanlage gestaltet sich die Façade nur bei wenigen südlichen (sicilischen) Monumenten; zumeist wird der Glockenthurm als gänzlich gesonderter Bau errichtet. Daneben findet der Bau von Central-Anlagen, besonders für Baptisterien, verschiedenartige Anwendung. U. s. w.

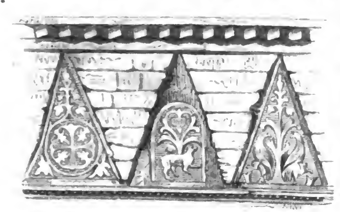
In Venedig war durch den Bau von S. Marco und dessen Ausstattung das byzantinische Element eingebürgert. Dasselbe gab, in freierer Verarbeitung, zu einer dekorativen Fassung und Behandlung Anlass, die einen frisch phantastischen Reiz hervorbringt, theils in kecker Energie, theils in üppigerem Reichthum. Hieher gehört, der Anlage nach wohl aus der Frühzeit des Jahrhunderts, die Kirche S. Fosca auf der Nachbarinsel Torcello, ein Kuppelbau (gegenwärtig flach gedeckt), aussen achteckig und auf den vorderen Seiten von einem Arkaden-Portikus luftig orientalischen Gepräges umgeben, an der Chorseite zierlich ausgestattet. Sodann der Dom von Murano, ein Bau von der altüblichen Basilikenanlage, im Innern mit dem inschriftlichen Datum des J. 1111, am Chor-Aeussern mit doppelgeschossigen Arkaden und sehr reicher dekorativer Ausstattung, die schon auf

eine **erheblich** vorgeschrittene Zeit des Jahrhunderts zu deuten scheint. — Im Uebrigen eine Zahl venetianischer Pallast-



Grundriss von S. Fosca zu Torcello. (Aus den Fabbr. di Venezia.)

Façaden, mit offenen Säulen-Arkaden und Säulen-Loggien und mancherlei eingelassenem Täfelwerk; das orientalische Element, in den Kapitälen der Säulen und in der Anwendung luftig überhöhter Halbkreisbögen, ebenfalls zur Schau tragend, aber zugleich von kräftiger fest geschlossener Wirkung. Der sogenannte Fondaco dei Turchi ist ein zumeist alterthümlicher, besonders stattlicher Bau solcher Art. Andre, in zierlicherer Durchbildung, sind die Palläste Loredan, Farsetti, Businelli, Bazizza. Noch andre tragen mehr das Gepräge der Schlussepoche.

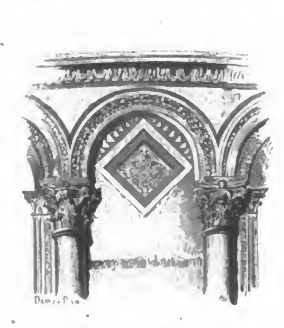


Von den Friesen des Domes zu Murano. (Nach Selvatico.)

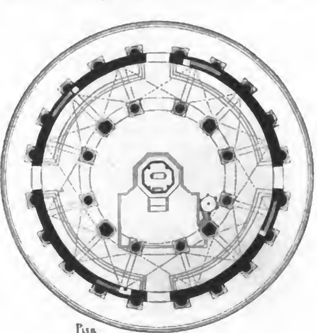
In Toscana fand die antikisirende Richtung, welche bereits in den Basiliken des 11 Jahrhunderts aufgenommen war, eine reiche und mannigfaltige Pflege, glänzenden und wiederum phantastischen Wirkungen zugeneigt, in der Bauschule von Pisa, strenger, edler und reiner in der von Florenz.

Des Prachtbaues des Domes von Pisa und seiner beträchtlich in das 12. Jahrhundert hinabreichenden Ausführung ist schon (oben, S. 67) gedacht. Ausser dem Chor-Aeusseren gehört

namentlich die Façade, als deren Werkmeister sich inschriftlich ein gewisser Rainaldus nennt, der gegenwärtigen Epoche an. Sie hat jene naive Anordnung mit erhöhtem Mittelschiff und niederen Seitentheilen; aber sie verbindet damit eine glänzende Ausstattung, durch grosse Wandarkaden im Untergeschoss, durch kleinere offene Arkadengallerieen in den oberen Theilen, die Einzeltheile in den reichsten Mustern antiken Systems und antiker Dekoration durchgebildet, doch zugleich mit manchem Phantastischen von eigener Erfindung untermischt. — Ihr schliesst sich zunächst das gegenüberliegende Baptisterium S. Giovanni[1] an, 1153 durch Diotisalvi gegründet, ein Rundbau mit einem Säulenkreise und hoher Empore in dem streng behandelten Inneren,



Von der Chor-Absis des Domes zu Pisa. (Nach Chapuy.)



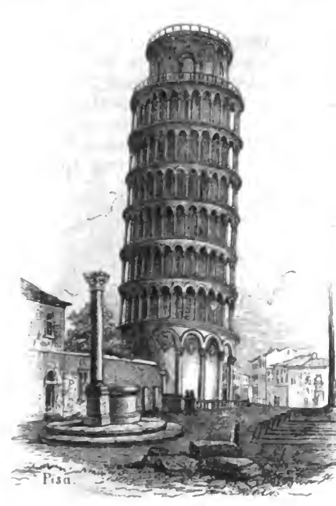
Grundriss des Baptisteriums zu Pisa. (Nach Gailhabaud.)

im Aeusseren auf eine Prachtausstattung ähnlichen Styles angelegt, doch erst in gothischer Zeit beendet. — Dann der zur Seite isolirt stehende Glockenthurm, 1174 durch die Meister Wilhelm von Innspruck und Bonannus gegründet, ein cylindrischer Bau, im Untergeschoss wiederum mit Wandarkaden, darüber mit sechs Reihen luftiger Gallerieen. (In stark geneigter Stellung, deren ursprüngliche Veranlassung zufällig war und die im Fortgange des Baues, abenteuerlichster Weise, mit Absicht fortgeführt wurde.)

Dem Vorbilde des Domes von Pisa folgen zahlreiche andre Bauten, zumeist zwar in wiederum schlichterer Anlage des inneren Systems, auch mit mehr oder weniger vereinfachter Ausstattung der Façade, indem z. B. bei letzterer die offnen Gallerieen der Obertheile mehrfach ebenfalls zu Wandarkaden werden. So

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (1.)*

in Pisa selbst: die Kirchen S. Frediano, S. Sisto, S. Anna, S. Andrea, S. Pierino, S. Paolo all' Orto; in Lucca: der Aussenbau von S. Frediano (in eigenthümlich strengerer Classicität); S. Giovanni, S. Maria forisportam; in Prato: der Dom (seiner ursprünglichen Anlage nach); in Pistoja: der Dom, S. Andrea, S. Bartolommeo, S. Giovanni fuorcivitas.



Glockenthurm des Domes zu Pisa. (Nach Chapuy.)

Eine Verzweigung der pisanischen Architektur zeigt sich in den Monumenten der Insel Corsica, die seit dem 11. Jahrhundert Pisa unterworfen war; doch ist das System hier sehr vereinfacht, die Behandlung zumeist dürftig. Zu den etwas stattlicheren Gebäuden gehören die ehemalige Kathedrale von Nebbio und die Kirche S. Micchele unfern von Murato.

In Florenz ist das Baptisterium S. Giovanni als ein in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts begonnener und in der Hauptsache um die Mitte desselben beendeter Bau zu bezeichnen, eine grossartige Kuppelanlage von achteckigem Plane, in entschieden antikisirender Weise und zwar nach dem Muster des Pantheons zu Rom aufgeführt, noch nicht völlig harmonisch durchgebildet (im Innern mit der Benutzung verschiedenartiger antiker Säulen), mit der Einreihung einiger mittelalterlicher Motive und mit hochelliptischer Wölbung. Das Aeussere (zum Theil einer Herstellung des 13. Jahrhunderts angehörig) mit rundbogigen und horizontal gedeckten Pilastergeschossen und farbigem Täfelwerk in rhythmischer Vertheilung. — Daneben die Kirche S. Apostoli, eine Basilika von ebenso entschieden klassischer Behandlung; die Vorhalle von S. Jacopo in Borgo; — die Façade der alten Badia bei Fiesole.

Dann, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, nach inschriftlicher Angabe im Innern um 1207 beendet, die Kirche S. Miniato bei Florenz,[1] eine Basilika, in welcher je zwei Säulen

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 42 (4.)

mit einem aus vier Halbsäulen zusammengesetzten Pfeiler wechseln, die vordere Halbsäule des letzteren an der Oberwand des Mittelschiffes emporlaufend und halbkreisförmigen Querbögen



Innenansicht von S. Giovanni zu Florenz. (Nach H. G. Knigth.)

nach der oben bezeichneten Anordnung zum Träger dienend; eine Säulenkrypta dem Chore (in der ursprünglichen Anlage) eingebaut; die Façade, in vorzüglich klarer Entwickelung, mit Halbsäulen-Arkaden, und Pilastern mit geradem Gebälk ausgestattet. Ueberall ist hier die lauterste klassische Durchbildung und ein Schmuck von verschiedenfarbigem, an den Hauptpunkten musivisch gemustertem Täfelwerk von eben so klarer Schönheit, nur an wenigen Stellen in etwas spielender Behandlung. Das Gebäude verschmilzt den reinen Adel klassischer Kunst mit

den mittelalterlichen Bedingnissen der Anlage in einem Grade, wie diess bei keinem zweiten Architekturwerke des Mittelalters



Façade von S. Miniato bei Florenz. (Nach Gailhabaud.)

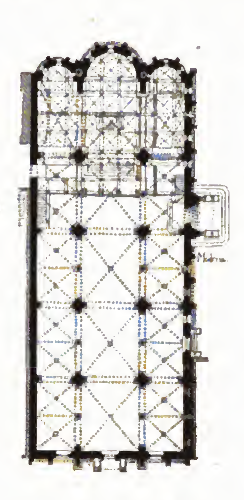
der Fall ist. Seiner Zeitstellung nach steht es im Uebergange von der in Rede stehenden zu der Schlussepoche des Romanismus.

In der Lombardei, wo germanisches Volksthum in umfassendem Maasse eingedrungen war, erscheint ein charakteristisch nordisches, der deutsch-romanischen Architektur verwandtes Element; aber in der Wechselwirkung mit den alten antikisirenden Traditionen und mit der andauernden Neigung des Südens für diese mannigfach umgestaltet, in klareren und in mehr phantastischen Formen, fügt es sich in nicht minder bezeichnender Weise der Fassung und Haltung des Südens. Die vorwiegende Neigung geht auf Gewölbanlagen hinaus. Die Façade pflegt sich als stattlicher, verschiedenartig behandelter Schmuckbau zu gestalten, an den jüngeren Beispielen mit reichem Rundfenster im Obertheil. Vor den Portalen tritt häufig ein Eingangsbogen vor, mit freistehenden Säulen, die phantastisch von Thiergestalten getragen werden.

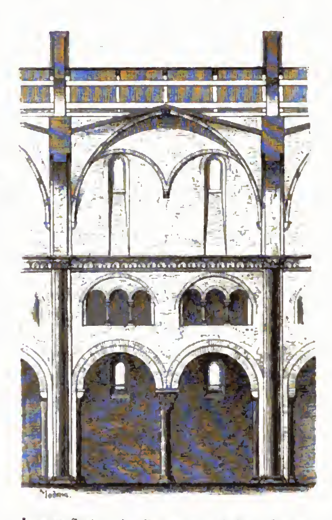
Zunächst sind einige Monumente zu nennen, die in ihrer ursprünglichen Anlage noch als schlichte Basiliken erscheinen, mit Säulen oder einfachen Pfeilern oder mit einem Wechsel beider Formen. Namentlich mehrere alte Kirchen zu Verona: S. Giovanni in Fonte, S. Maria antica, S. Stefano, S. Lorenzo, S. Pietro in Castello. Auch S. Antonino zu Piacenza ist

ein derartiger Bau, doch ohne Zweifel schon aus der Spätzeit der Epoche, aus Ziegeln construirt, mit eigenthümlichen Kapitälen, welche an die nordischen Ziegelwürfelkapitäle erinnern; zugleich durch einen querschiffartigen Bau auf der Westseite und einen Thurm über dessen Mitte bemerkenswerth.

Zwei Monumente entsprechen, ihrer ursprünglichen Anlage nach, dem System von S. Miniato bei Florenz, mit einem Wechsel von Pfeilern und Säulen und mit der Anordnung grosser Querbögen, welche von den letzteren getragen werden, auch mit ähnlich eingebauten Krypten. Beiderseits ist die Anlage älter als die von S. Miniato. Das eine ist der Dom von Modena, 1099 durch den Meister Lanfrancus gegründet und 1184 geweiht, ein Bau von ernsten, massig schweren Verhältnissen und streng behandelten Einzelformen; die Wände des Innern, über den



Grundriss des Domes von Modena. (Nach Osten.)



Inneres System des Domes von Modena, Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

Schiffarkaden, durch kleine Säulenarkaden (ohne Emporen) durchbrochen, die grossen Querbogen spitzig; (zwischen ihnen später eingefügte Kreuzgewölbe); das Aeussere nach Analogie des inneren Systems in wirksam kräftiger Weise durchgebildet. — Das andere Beispiel ist die Kirche St. Zenone maggiore zu

Verona,[1] bei der jedoch von der Ausführung der Querbögen des Innern im Lauf des Baues wieder Abstand genommen und sodann ein dem schlichteren Basilikensystem entsprechender Aufbau befolgt wurde; das Aeussere in den Grundmotiven dem



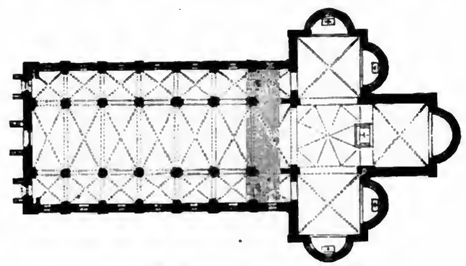
Façade des Domes von Modena. (Nach Osten.)

Dome von Modena verwandt, aber mehr dekorativ und mit einem Anklange an den Styl der toskanischen Architektur behandelt.

Eine Reihe andrer folgt dem System der auf eine Ueberdeckung durch Kreuzgewölbe eingerichteten Pfeilerbasiliken. Ein alterthümlich rohes Beispiel der Art, noch mit einem Wechsel von Säulen und Pfeilern, ist die kleine Kirche S. Pietro e Paolo zu Bologna, zu dem Gebäude-Complex von S. Stefano gehörig. — Schlichte und strenge Behandlung, bei einfacher Pfeilergliederung, hat die Ruine von S. Giulia, unfern von Bergamo.[2] — Ein ausgebildeteres System, bei wiederum massig schweren Verhältnissen und einer Fülle abenteuerlich phantastischer Deko-

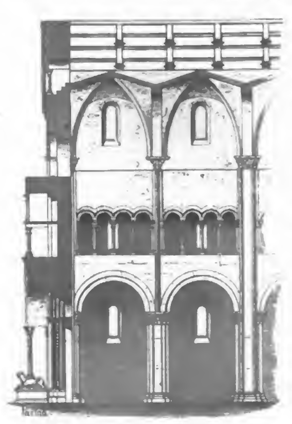
[1] Orti Manara, dell' antica basilica di S. Zenone Magg. in Verona. *Denkmäler der Kunst, T. 41* (5.) — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 41* (9).

ration im Innern wie im Aeussern, zeigt S. Micchele zu Pavia;[1] (das Gewölbe des Innern jünger und der ursprünglichen Anlage nicht entsprechend.) Ihr schliessen sich, ebendaselbst, die Kirchen S. Giovanni in Borgo (nicht mehr vorhanden), S. Pietro in cielo d'oro und S. Teodoro an. — Sodann die Kirche



Grundriss des Domes von Parma. (Nach Osten.)

S. Ambrogio in Mailand,[2] ähnlich schwer, mit verworrener Bauführung im Innern, ausgezeichnet durch einen Arkadenhof vor der Façade. — Das Meisterwerk dieser Gattung ist der Dom von Parma, der Neubau eines im J. 1117 zerstörten Gebäudes, in Plan und Aufbau völlig durchgebildet, (die Gewölbe indess auch hier der Disposition des Uebrigen nicht ganz entsprechend), durch die klare Würde der Verhältnisse des Innern, durch den Reichthum der Façade und des Chor-Aeussern von stattlicher Wirkung. — Ihm folgen: der Dom von Piacenza, 1122—1233 erbaut, wiederum in minder klarer Entwickelung, die ursprüngliche Anlage des Innern, wie es scheint, auf durchgreifende Weise im Laufe der angegebenen Bauzeit umgewandelt; — der Dom von Cremona, in seinen älteren Theilen der Zeit etwa von 1129—70, in andern Theilen dem 14. und 15. Jahrhundert angehörig; — der

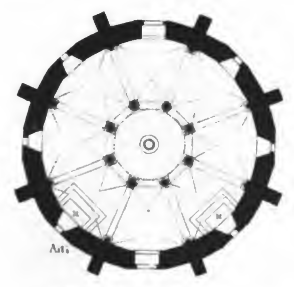


Inneres System des Domes von Parma. Längendurchschnitt. (Nach Osten.)

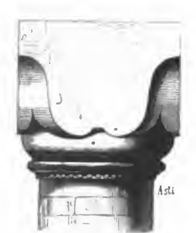
[1] *Denkmäler der Kunst, T. 41 (1—3).* — [2] *Ebenda, T. 41 (10).* —

Dom von Ferrara, vom J. 1135, im Innern modernisirt, die Obertheile des Aeussern in gothischen Formen. — Andre Beispiele, zum Theil nur in Einzelstücken dieser Zeit angehörig, sind: S. Maria maggiore zu Bergamo; S. Fedele [1] und S. Abbondio zu Como; die Ziegelbauten S. Maria Canale zu Tortona, die Kirche von Castiglione und die von Carpi (1184 geweiht); die alterthümlichen, in Granit ausgeführten Theile des Chores der Kathedrale von Ivrea, u. s. w.

Schliesslich einige kuppelgewölbte Centralbauten: das Baptisterium S. Pietro zu Asti, eine seltsam schwere Anlage, von



Grundriss von S. Pietro zu Asti. (Nach Osten.)



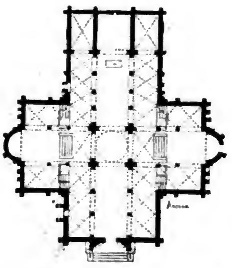
Kapitäl von S. Pietro zu Asti. (Nach Osten.)

alterthümlicher Gesammterscheinung und mit eigenen etwas spielend behandelten Details; — die Kirche S. Tommaso bei Bergamo, mit rund umlaufender Empore; — das Baptisterium von Padua, rund über viereckigem Unterbau; — das Baptisterium von Cremona, um 1167, achteckig, das System von S. Giovanni zu Florenz in nordisch romanischen Formen nachahmend.

Die toskanische und die lombardische Bauweise fanden weitere Aufnahme, zum Theil in naher gegenseitiger Berührung. Genua zeigt eine Einwirkung pisanischer Bauschule in den ältesten, einer stattlichen Säulenbasilika angehörigen Theilen des Domes, in S. Maria di Castello, S. Cosmo, S. Donato, gleichfalls Säulenbasiliken; dagegen einen Gewölbebau mehr nach lombardischer Art in S. Giovanni di Prè. — Die seltsam barbarisirt phantastische Façade der ehemaligen Kathedrale S. Pietro zu Spoleto, die des Domes zu Assisi, des Domes zu

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 41 (6.).

Fuligno haben zumeist lombardischen Charakter. — In Viterbo ist die Kathedrale eine Säulenbasilika dieser Epoche, in Corneto die Kirche S. Maria in Castello (1121—1208), ein durchgebildeter Gewölbebau. — Der Dom zu Ancona, um den Schluss des 11. Jahrhunderts begonnen, um 1189 reicher ausgestattet, ist eine Säulenbasilika nach vereinfachtem Muster des Domes von Pisa, im Aeussern nach lombardischem Systeme behandelt. Die Façade von S. Maria della Piazza, ebendaselbst, zeigt eine phantastische, fast byzantinisirende Umgestaltung des pisanischen Motives. — Rom [1] hat schlichte Säulenbasiliken dieser Epoche, die, wie S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, noch immer das einfache altchristliche Vorbild wiederholen; daneben aber, in S. Prassede, stärkere Pfeiler zwischen den Säulen, von denen in der oben besprochenen Weise Querbögen getragen werden, und am Chor-Aeussern der (innen modernisirten) Kirche S. Giovanni e Paolo eine Arkadengallerie nach nordischer Art.



Grundriss des Domes von Ancona. (Nach d'Agincourt.)

Unter-Italien, namentlich Apulien, zeigt eine Fortbildung jenes gemischten Styles, der hier schon im 11. Jahrhundert begonnen hatte. Der alt herkömmlichen Basilikenanlage mischt sich Byzantinisches und Sarazenisches, auch Nord-Italisches und Französisches, bei; der Chorraum, gewöhnlich in breit entfalteter Anlage, wird häufig durch eine mächtige Kuppel ausgezeichnet; eine Gesammtüberdeckung der Räume durch Wölbungen wird in verschiedenartiger Weise ausgeführt.

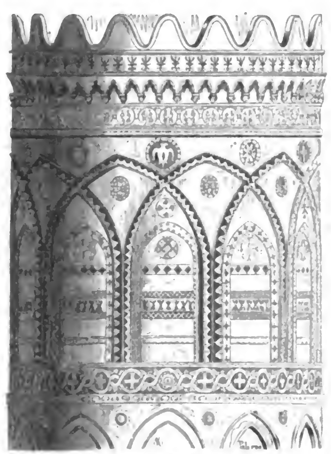
Säulenbasiliken der Art sind: zu Bari, ausser S. Nicola (oben, S. 68), die Kirche S. Gregorio und die Kathedrale, die Ostseite der letzteren in reich phantastischer äusserer Ausstattung; die Kathedrale von Troja, die von Trani. Pfeilerbasiliken: zu Ruvo, Accerenza, Venosa, die letzteren beiden mit französischer Chordisposition. Gewölbte Pfeilerbasiliken: zu Foggia, S. Nicola zu Lecce (mit tonnengewölbtem Mittelschiff ohne Oberfenster), zu Molfetta, Canosa, Trani (mit Kuppeln). — Kleinere Kuppelbauten: die Grabkapelle Bohemund's (gest. 1111) bei S. Sabino zu Canosa, das Aeussere in antikisirender Behandlung; das Baptisterium zu Ascoli; das auf dem Berge

[1] Vergl. Thl. I, S. 278.

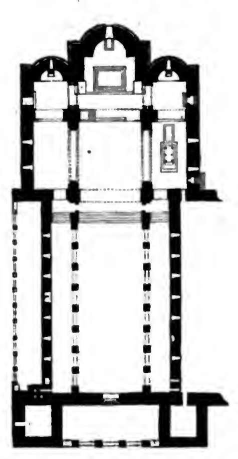
S. **Angelo**, dies in seltsamer, byzantinisch-sarazenischer Behandlung. U. s. w. — Die alte Kirche S. Restituta zu **Neapel**, neben dem dortigen Dom, ist eine schlichte Säulenbasilika mit spitzbogigen Arkaden, dem sicilisch-palermitanischen System entsprechend.

Ebenso, aber in strengerer Haltung, die **sicilische** Architektur dieser Periode. Das System der Säulenbasilika mit dem breiten Chorraume und der Kuppel über dessen Mitte herrscht hier vor; anderweit erscheint eine byzantinisirende Disposition des Innern. Im Aufbau verbinden sich sarazenische und byzantinisirende Elemente zur charakteristisch bestimmten Wirkung.

Im östlichen Districte der Insel ist die letztere, wie es scheint, noch minder entschieden, auch vielleicht noch durch einen Einfluss der dortigen alten Römerwerke bedingt. Die Kathedrale von **Messina**, der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, eine grossartige Basilikenanlage der bezeichneten Art, hat im Innern noch die halbrunde Bogenform. (Sie ist später vielfach verändert.) Die alten Theile der Nunziatella dei Catalani, ebendaselbst, von byzantinischer Disposition, charakterisirt sich durch eine gewisse antikisirende Haltung. Die Kathedrale



Vom Chor-Aeusseren des Domes zu Palermo.
(Nach Gailhabaud.)



Grundriss der Kirche von Monreale.
(Nach Serradifalco.)

von **Catania**, nach 1169 erbaut, zeigt dagegen in ihren ältern Theilen schon entschiedene Aufnahme der sarazenischen Elemente.

Ungleich umfassender tritt diese Aufnahme im westlichen Districte ein, namentlich zu Palermo, wo eine Fülle glänzender Bauten aus der Zeit der muhamedanischen Herrschaft vorlag. In Nachfolge der letztern wird die Spitzbogen- als vorzüglich charakteristische Form aufgenommen: über den Säulen der



Von den Schiffarkaden der Kirche von Monreale.
(Nach Serradifalco.)

innern Schiffarkaden, wo er luftig überhöht, mit senkrecht verlängerten Schenkeln, gebildet zu werden pflegt; als Stirnbogen der Absiden; und ebenso in den Dekorationen des Aeussern, namentlich der Façade und der Chorpartie, wo er, von musivischen Ornamentbändern umfasst, zu reichen Formenspielen Anlass giebt. Auch andre Elemente sarazenischer Behandlung werden nachgebildet; zugleich aber findet die Weise byzantinischer Ausstattung, durch musivisches Ornament und bildlich figürliche Darstellung an den Flächen des Innern, eine zum Theil sehr umfassende Anwendung. Es gehören hieher zu Palermo: die reich und phantastisch ausgestattete Schlosskapelle, [1] eine Basilika, 1140 geweiht; der ältere Theil der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio), von byzantinisirender Disposition und mit verschiedenartig gebildeter Gewölbdecke; S. Cataldo, ähnlich, mit Kuppeln; la Magione (erheblich verändert); die Kathedrale in ihren ältern Theilen von 1169—85 und in dem Aeussern derselben (namentlich des Chores) mit reich phantastischer Ausstattung versehen, in andern Theilen später, im Innern modernisirt; die Kirchen S. Spirito (1178) und S. Maria Maddalena (1187), beide ihrer ursprünglichen Anlage nach. — Sodann die Kathedrale

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 42 (5, 6.)

von Cefalù, seit 1132 gebaut, in strengerer, einigermaassen eine nordländische Einwirkung bezeugender Haltung, mit starken Thürmen auf den Ecken der Façade und einem Portikus zwischen denselben. — Endlich die seit 1174 gebaute Klosterkirche von Monreale bei Palermo, eine grossartige Basilika, innen völlig mit Mosaiken erfüllt, am Aeussern des Chores wie die Kathedrale von Palermo ausgestattet, in der Thurmanlage der von Cefalù ähnlich.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst des 12. Jahrhunderts fördert, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, die im elften ausgestreuten Keime noch nicht zu einer fortschreitenden Entwickelung. Die sehr gesteigerte Thätigkeit in der monumentalen Architektur hatte zwar auch in der bildenden Kunst ein reicheres Schaffen und somit eine mehrseitige Uebung im künstlerischen Erfassen des Gegenstandes und in der handwerklichen Ausführung zur Folge; in demselben Grade aber war sie zunächst, wie schon angedeutet, auf eine im strenger architektonischen Sinn gebundene Darstellungsweise von Einfluss. Im Gegensatz gegen das Verschiedenartige in den bildnerischen Versuchen des 11. Jahrhunderts, gegen den unbekümmert dilettantischen Zug jener Epoche, gegen die zuweilen geniale Frische, welche dreist, von klassischen Vorbildern lebhaft erregt, dem Bedeutungsvollsten in Form und Gehalt nachgestrebt hatte, wird die Kunst jetzt in umfassenderem Maasse auf einseitig formales Gesetz, auf das Typische und Schematische, das überall den primitiven Entwickelungsstufen aneignet, zurückgeführt. Die Reminiscenzen, die einer barock entarteten wie die einer hoch gebildeten Kunst, scheiden sich aus; die unbehülflichen Bildungen eines barbaristisch rohen Gefühles schränken sich auf verhältnissmässig engere Kreise ein; ein gleichartiger Styl, dessen starre Gebundenheit Auge und Gemüth allerdings in wenig erfreulicher Weise berührt, dessen Gesetzlichkeit aber künftigem, erneut lebendigem Schaffen eine gesicherte Grundlage verheisst, erscheint als vorherrschend. Gleichwohl macht sich daneben in einzelnen Fällen ein individuelles Vermögen geltend, welches dies Künftige schon mit starker Kraft vorweg nimmt, während in andern Fällen das stylistische Gesetz in roherer Weise durchbrochen wird, oder wo letzteres überhaupt noch keinen Boden gewonnen, noch erst ein ungefüger Barbarismus sich zeigt.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur steht wiederum eine Folge von Werken des Erzgusses voran.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist eine, den Niederlanden angehörige Arbeit aus der Frühzeit des Jahrhunderts und ein Taufbecken, von Lambert Patras aus Dinant nach 1112 für die Taufkirche von Lüttich gefertigt, gegenwärtig in St. Barthélemy daselbst befindlich. [1] Es wird, wie weiland das salomonische eherne Meer, von zwölf Rindern getragen und enthält auf seiner Aussenfläche Reliefdarstellungen, Scenen der Taufe durch Johannes den Täufer (namentlich die Taufe des Erlösers), durch Petrus und Johannes den Evangelisten. Die Auffassung hat eine völlig



Reliefgruppe vom Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich. (Nach den Annales archéologiques.)

schlichte und klare Naivetät; der Styl lässt hier noch, wie bei mehreren Werken des 11. Jahrhunderts, eine glückliche Beobachtung antik klassischer Motive erkennen, verbunden mit einem lebendigen Natursinn, der theilweise schon zu einer grossartig reichen Bildung führt, doch allerdings die starr gefügte Form, besonders in den Köpfen, noch nicht zu überwinden vermag. — Aehnlicher Frühzeit angehörig und durch ähnliche Verdienste in seinen schlichteren Darstellungen ausgezeichnet ist ein Taufbecken im Dom zu Osnabrück. [2]

[1] Schaepkens, trésor de l'art ancien en Belgique, pl. 7 u. 10. Annales archéologiques, V, p. 21; VIII, p. 330. F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 499. — [2] Lübke, die mittelalt. Kunst in Westphalen, S. 417.

Dann zwei Erzportale, wahrscheinlich Arbeiten sächsischer Kunst. Das eine bilden die sogenannten Korssun'schen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod [1] (wohin sie im 14. Jahrhundert gekommen zu sein scheinen), mit einer Menge von Tafeln, welche biblische Scenen, symbolische Darstellungen und Bildnissfiguren enthalten. Unter diesen, ausser dem inschriftlich bezeichneten Bilde des Meisters, Riquin, das des Bischofes Alexander von Plozk (1129—56) das des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg (1152—92), wonach die Zeit der Anfertigung zwischen 1152 und 56 zu fallen scheint. Ueber den Styl kann nach den vorliegenden ungenügenden Abbildungen nur bemerkt werden, dass er die schlichte Strenge des 12. Jahrhunderts hat. — Das andre Portal am Dom zu Gnesen. [2] Jeder Thürflügel, mit 9 Reliefs aus der Geschichte des hl. Adalbert, von einem Arabeskenrande umfasst, bildet ein Gussstück. Die einzelnen Scenen sind figurenreich, in wenig geistreicher Behandlung, der jüngern Zeit des 12. Jahrhunderts entsprechend; es unterscheiden sich, in der Fertigung des Modells, zwei Hände, von denen die eine auf mehr plastische Fülle hinarbeitet.

Drei eherne Grabplatten zweier Erzbischöfe von Magdeburg im dortigen Dom und eines Bischofes von Halberstadt in der dortigen Liebfrauenkirche, reihen sich, an künstlerischer Bedeutung zwar ebenfalls wenig erheblich, als Zeugnisse des technischen Betriebes an. — Sodann das, in einem streng archaïstischen Style gehaltene Standbild eines Löwen (als Sinnbild oberster Gerichtsbarkeit), v. J. 1166, auf dem Domplatze zu Braunschweig; — auch die Lehnen des Kaiserstuhles von Goslar (jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin), eine dekorative Arbeit mit starkem durchbrochenem Rankenwerk im Style des 12. Jahrhunderts.

Unter den Arbeiten deutscher Steinsculptur findet sich ebenfalls ein Werk vom Anfange des 12. Jahrhunderts, das, gleich dem ehernen Taufkessel von Lüttich, die Ergebnisse der geistvolleren Leistungen des elften aufnehmend, einen der Höhepunkte künstlerischer Früh-Entwickelung ausmacht. Es ist ein grosses Felsrelief, 16½ Fuss hoch und 12¾ Fuss breit, an den Egstersteinen [3] bei Horn in Westphalen, einem alten Grottenheiligthum, dessen inschriftlich angedeutete Weihung vom J. 1115

[1] Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod. — [2] Berndt, in d. Wiener Bauztg., 1845, S. 370, T. 690. (Schnaase, Gesch. der bild. Künste, V, I, S. 786, hat schon sehr richtig bemerkt, dass die Ansicht des Verfassers über das voraussetzlich sehr verschiedene Alter beider Thürflügel dieses Portals unbegründet ist.) — [3] Massmann, der Egsterstein in Westphalen. Giefers, die Externsteine im Fürstenthum Lippe-Detmold. E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst etc., II. Ueber dieses und die folgenden westphälischen Sculpturen vergl. auch: W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. *Denkmäler der Kunst, T. 47 (3).*

ungefähr auch die Epoche des Sculpturwerkes bezeichnet. Die Darstellung des Reliefs ist eine Kreuzesabnahme, noch mit den altüberlieferten Personificationen von Sonne und Mond in klagender Geberde, zugleich mit der Halbfigur des ewigen Vaters, der die Seele des Sohnes in Empfang genommen; darunter die Gruppe des ersten Menschenpaares, von dem Drachen der Verdammniss umwunden, die Arme flehend zu dem Erlöser emporgestreckt. Dem tiefsinnigen Inhalt entspricht die schlichte Würde der Auffassung, die klare Entwickelung des Vorganges, die Innigkeit der Einzelmotive; die Strenge der Behandlung. die zu einem eigenthümlich conventionellen Gewandstyle führt, lindert sich durch ein, in Einzelheiten fast wundersam feines Naturgefühl.

Andres Westphälische reiht sich zunächst an, Arbeiten von geringerem Werthe, einzelne darunter ebenfalls mit den Kennzeichen eines erregteren Gefühles. Ein Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst vom J. 1129, mit biblischen Scenen, hat in diesen eine rohe Strenge, doch nicht ohne ein Streben nach lebendigem Ausdruck. Bedeutender erscheinen: ein kleines Relief mit der Anbetung der Könige am Eingange der (späteren) Pfarrkirche zu Beckum; ein Relief in der südlichen Portallünette der Kirche von Erwitte,[1] welches die Besiegung des Drachen durch den Erzengel Michael in lebhafter, selbst grossartiger Bewegung darstellt; ein Taufstein in der Kirche zu Elsen, mit den Bildern der Apostel und Evangelisten; der Grabstein Wittekinds in der Kirche zu Engern,[2] an die Erzplatte mit dem Bilde König Rudolph's zu Merseburg (oben, S. 74) erinnernd; — während der allgemein vorherrschende schematische Styl der Epoche an Sculpturen, wie denen der nördlichen Portallünetten des Domes zu Soest und der Kirche von Erwitte (mit Bildern des Erlösers), wie denen der Taufsteine von Aplerbeck, Bochum, Beckum, ersichtlich wird.

Sodann einige Sculpturen in Sachsen. — Die äussere Ausstattung der sogenannten Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode, der Frühzeit des Jahrhunderts angehörig, aber durch Veränderungen in der Zeit der romanischen Schlussepoche zum Theil beeinträchtigt. Am Meisten erhalten die alte Einrichtung der Westseite,[3] ein Täfelwerk mit symbolisch dekorativen Darstellungen von reicher Composition, aber, besonders im Figürlichen, von ungefüg roher Arbeit. — Ein Einbau im westlichen Theil der Kirche von Wester-Gröningen,[4] an der hohen Brüstung mit den Stuckfiguren Christi und der Apostel in schlicht derber Behandlung. — An der Vorhalle des Domes von Goslar[5] Nischen mit schweren, roh gearbeiteten Figuren. — Ein reich

[1] Ein (zu frei behandelter) Umriss bei Massmann, a. a. O., S. 46. — [2] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 29. — [3] Puttrich, Denkmäler d. Bauk. in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 21. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 599. — [5] Ebenda, S. 143.

dekorirter Taufstein im Dome zu Merseburg,[1] mit den schwerfällig gestreckten Bildern der Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen, einer plumpen, ob auch anderweit sich öfters wiederholenden Verbildlichung des Wechselverhältnisses zwischen jenen Personen des alten und des neuen Bundes.

Die Reste bildnerischer Thätigkeit dieser Epoche im Westen und Süden von Deutschland sind gering. Zu nennen sind: Zu Remagen am Rhein das Portal des katholischen Pfarrhofes, eine grosse Zahl seltsamer, phantastisch symbolischer Reliefs von höchst formloser Behandlung enthaltend. — Zu Köln[2] eine Portallünette an St. Cäcilia mit drei Halbfiguren, in völlig starrem Style; einige Sculpturen aus St. Pantaleon im städtischen Museum; der Grabstein der Plectrudis am Chor von St. Maria am Kapitol,[3] mit dem allgemeinen Schematismus ein gewisses feineres Formgefühl verbindend. — Zu Trier einige starre Sculpturen im Dom und in der Bogenlünette des Neuthores, die letzteren mit schon bewegteren Einzelmotiven. — Zu Pont-à-Mousson in Lothringen ein Taufstein[4] mit barbaristisch schweren Reliefs, Taufscenen darstellend, nach der architektonischen Zuthat aus der jüngeren Zeit des Jahrhunderts. — In St. Thomas zu Strassburg der Sarkophag des Bischofes Adaloch,[5] mit kleinen phantastischen und historischen Darstellungen unter Arkaden, im Figürlichen ebenfalls schwer und roh. — An der Kirche von Alpirsbach in Schwaben eine Portallünette,[6] Christus in der von Engeln getragenen Glorie, in der schematischen Würde und (in den Engeln) mit dem Versuche lebhafter Bewegung. — An einem Pfeiler des Kreuzganges von St. Zeno bei Reichenhall die fast styllos schwerfällige Relieffigur Kaiser Friedrich's I.[7] U. s. w.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung bilden die in Böhmen unter der Regierung der Herzoge Wladislaw und Sobieslaw (1105—40) geprägten Münzen.[8] Während im Allgemeinen das Münzgepräge des früheren Mittelalters auf künstlerische Geltung keinen Anspruch hat, zeichnen sich die Darstellungen jener Münzen, wie durch ein scharfes Gepräge, so durch eine zwar byzantinisirende, doch lebendig gefühlte Zeichnung aus. Ueber die Anfertiger der Stempel liegt keine Kunde vor.

[1] Puttrich, II, I, Ser. Merseburg, T. 4. — [2] Ueber diese und die folgenden s. F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 256. f. — [3] Boisserée, Denkm. d. Baukunst am Niederrhein, T. 8. — [4] De Caumont, Abécédaire, Arch. rel. p. 214, ff. — [5] Schneegans, l'égl. de St. Thomas à Strasbourg, p. 161. — [6] v. Stillfried, Alterthümer etc. d. E. Hauses Hohenzollern, Neue Folge, Lief. 2. — [7] v. Hefner, a. a. O., T. 23. — [8] Passavant, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 158, (mit Hinweis auf S. A. Voigt a St. Germano, Beschreibung der bisher bekannten böhmischen Münzen, II, 16.)

Frankreich.

In der romanischen Sculptur von Frankreich sind Werke des Erzgusses nicht nachgewiesen. Ein in Blei gegossenes Werk, ein Taufbecken zu St. Evroult-de-Montfort[1] in der Normandie (Dép. Orne), gibt für solchen Mangel einen wenig genügenden Ersatz. Es enthält die Bilder der Evangelisten, die Zeichen der Monate, die Darstellung monatlicher Beschäftigungen und scheint trotz seiner rohen Behandlung schon in ziemlich späte Zeit des 12. Jahrhunderts zu fallen.

Die französische Steinsculptur hat einige Werke aus der Frühzeit des Jahrhunderts. Namentlich die Reliefs an den Pfeilern des Kreuzganges von Moissac,[2] welche dem alten Bau desselben vom Jahr 1100 angehören. Es sind Apostelgestalten in rundbogigen Nischen, in schlichter Fassung und in einer gewissen antikisirenden Reminiscenz, doch von unkräftiger Behandlung. — Ebenfalls früh und eigenthümlich merkwürdig scheinen die Sculpturen am Südportal von Notre-Dame zu Clermont[3] in der Auvergne zu sein. Zwei Pfeiler mit grossen Reliefgestalten heiliger Personen tragen eine giebelartige Oberschwelle, welche nach Art eines antiken Tempelgiebels in trefflicher Benutzung des Raumes von einem figurenreichen Relief ausgefüllt ist: in der Mitte ein kirchliches Gebäude, links die Anbetung der Könige, rechts die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi. Darüber die Lünette des Portalbogens mit dem Salvator und zwei Seraphinen; zu den Seiten andre Relieftafeln. Styl und Behandlung (worüber sich aus der vorliegenden Abbildung nichts Genügendes entnehmen lässt) scheinen durchgängig nur schlicht derbes Wesen zu bekunden.

Jünger ist die Portallünette einer Kirche in la-Lande-de-Cubzac[4] (Dép. Gironde), mit symbolisch ornamentistischer, auf die Apokalypse bezüglicher Darstellung, wo das Figürliche in schauerlichen Missformen gebildet ist. — Sodann die Lünette des Hauptportals der Abteikirche von Conques[5] mit einem höchst figurenreichen Relief, wohl dem Hauptwerke der französischen Sculptur dieser Zeit. Es stellt das jüngste Gericht dar: der Salvator in der Glorie, Engel über ihm, die Seligen und die Verdammten zu seinen Seiten, unten Paradies und Hölle. Fassung und Behandlung haben hier den starren Styl, der die Epoche des 12. Jahrhunderts im Allgemeinen charakterisirt; doch kommt es in den Teufel-Darstellungen schon zu keck lebendigen Motiven. — Ein Altar in der Kirche zu Avenas[6] (Dép.

[1] De Caumont, a. a. O., p. 217. — [2] Voyages pitt. et rom. dans l'anc. France, Languedoc, I, II. — [3] Sommerard, les arts. au moy. âge, IV, Ch. III, pl. 2. — [4] De Caumont, a. a. O., p. 179. — [5] Voy. pitt. et rom., a. a. O. — [6] De Caumont, a. a. O., p. 206.

Saône-et-Loire), mit der Darstellung des thronenden Erlösers und der Apostel, zeichnet sich durch eine allgemein würdevolle Fassung aus.

Auf sehr ausgedehnte Weise bethätigt sich die französische Sculptur dieser Zeit, wie schon bei einzelnen Monumenten des 11. Jahrhunderts, an den Säulenkapitälen, denen man, um den ästhetischen Ausdruck ihres baulichen Zweckes wenig sorgend, mit Vorliebe eine derartige Ausstattung giebt. Biblische, symbolische, dekorativ phantastische Darstellungen wechseln an ihnen in mannigfaltigster Folge. Doch macht sich hiebei kaum irgendwo eine selbständig künstlerische Kraft bemerklich; die Arbeiten sind zumeist roh, schwerfällig, ungefüg, auch die traurigsten Missgeburten werden bereitwillig geduldet. So sind z. B. die Säulen des Prachtportals von St. Georges zu Bocherville [1] mit entsetzensvollen Gebilden der Art, welche doch den heiligsten Inhalt haben, geschmückt. Nur wo es galt, das Diabolische zum Ausdruck zu bringen, kommt über diese missgebornen Gestalten zuweilen der Ausdruck einer wilden, selbst ergreifenden Leidenschaft. So hat eins der Kapitäle in der Abteikirche von Vézelay [2] eine Darstellung der Verehrung des goldnen Kalbes und auf letzterem eine grausige Dämonengestalt, der es an sprechendster Energie nicht fehlt. — In der Auvergne ist dieser unerfreuliche bildnerische Schmuck besonders häufig. Dass man hier aber in der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts der Barbarei genug hatte, bezeugt u. A. die Kirche von Issoire, [3] in der die Kapitäle von vier Chorsäulen mit Stuck umkleidet wurden, worin man figürliche Sculpturen von thunlich würdigerem Style ausarbeitete.



Kapitäl in der Kirche von Vézelay.
(Nach Viollet-le-Duc.)

[1] A. Deville, essay hist. sur l'église de St. Georges-de-Bocherville, pl. 3. — [2] Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franç., II, p. 489. — [3] Mallay, essay sur les églises etc. du Dép. Puy-du-Dôme, pl. 13 ff.

England.

In England hatte die bauliche Thätigkeit des 12. Jahrhunderts für bildnerisches Schaffen [1] nur einen geringen Erfolg. Die Arbeiten sind wenig zahlreich, zumeist unförmlich roh, in besseren Fällen nur zur starren Strenge entwickelt. Zum grössern Theil sind es Portallünetten, auch anderweitiger Portalschmuck, in symbolisch dekorativer Fassung oder in selbständig figürlicher Darstellung. Mehrfach kommen Darstellungen des hl. Georg vor: in den Portallünetten der Kirchen zu Fordington (Dorsetshire), Pitsford (Northamptonshire), Stoneleigh (Warwiksh.), Ruerdean (Gloucestersh.). Die letztere wird als eine schon belebtere Arbeit bezeichnet; ob sie etwa bereits der romanischen Schlussperiode angehört, erhellt aus den Vorlagen nicht. Andres an den Kathedralen von Ely, Rochester, u. s. w. Zum Theil sind es sculptirte Taufsteine, zu Darent, in der Kathedrale von Winchester, zu East-Meon (Hants), Coleshill (Warwiksh.), u. s. w. — Zwei Tafeln in der Kathedrale von Chichester mit Scenen aus der Geschichte des Lazarus [2] geben vorzüglich bezeichnende Beispiele einer rohen, starr geschnittenen Behandlung im Charakter der Zeit.

Italien.

In Italien erscheint eine sculptorische Thätigkeit von zumeist roh naturalistischem Charakter. Mit sehr unbehülflichen Anfängen, selten durch ein Gesetz architektonischer Strenge, durch byzantinisirenden Einfluss, durch leisen Anhauch der Antike gezügelt, haben diese Arbeiten doch zum Theil eine gewisse Freiheit des Natursinnes, die sie als entwickelungsfähige bezeichnet. Die Namen der Verfertiger werden in der Regel durch Beischriften genannt, oft mit Worten des Ruhmes, die ihren Leistungen allerdings wenig entsprechen, die aber in der That fast wie ein Unterpfand dessen klingen, was die italienische Kunst nach der fortdauernden Arbeit von Jahrhunderten erreichen sollte.

Mehreres gehört der Lombardei an. Die Sculpturen, welche die Façade der Dome von Modena und Ferrara und der Kirche S. Zenone zu Verona schmücken, zeigen manches Uebereinstimmende, zum Theil in fortschreitender Ausbildung; zu Modena wird ein Meister Wiligelmus genannt, zu Ferrara Nicolaus, zu Verona Guillelmus und Nicolaus, vielleicht dieselben Personen wie die beiden vorigen. Die Arbeiten

[1] Vergl. Bloxam, die mittelalterl. Kirchenbaukunst in England, S. 70, 90. — [2] Labarte, handbook of the arts of the middle ages, p. 5, f.

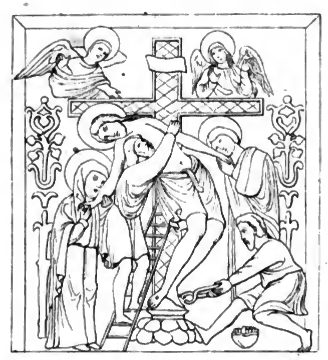
zu Modena, [1] Scenen der Schöpfungsgeschichte und Aehnliches, haben noch vorzugsweise ein ungefüg barbaristisches Gepräge. Die am Portal des Domes zu Ferrara, vom J. 1135, sind ebenfalls noch befangen, während andre ebendaselbst, sechs Monatsbilder an einem südlichen Seitenbau, eine jüngere, vorgeschrittene Entwickelung bekunden; (die über dem Portal abermals erheblich später). Von den Sculpturen zu den Seiten des Portals von S. Zenone zu Verona [2] sind die zur Linken (von Guillelmus) wiederum auffällig roh, dagegen die zur Rechten (sammt denen der Portallünette von Nicolaus) im Einzelnen mit frischen, kräftigen Motiven, selbst mit einer Annäherung an klassischen Reliefstyl.

Andre in herb roher Art: am Portal des Domes von Verona; an den Carceri zu Mantua (ein Hautreliefbild des Virgil); und die missgestalteten Reliefs mit kriegerischen Darstellungen an der Porta romana zu Mailand, [3] aus der Zeit von 1167—71, von einem gewissen Anselmus gefertigt. — In einer mehr stylmässigeren, fast byzantinisirenden Fassung das Relief einer Kreuzabnahme vom J. 1178, von Benedetto Antelami, im Dom zu Parma, dem, ebendaselbst, auch ein mit Reliefs geschmückter Bischofstuhl und ein Theil der Sculpturen an der Arca des Hochaltars zugeschrieben werden. [4] Jüngere Arbeiten von B. Antelami am Baptisterium von Parma; (über diese siehe den folgenden Abschnitt.) —

Dann eine Reihe künstlerischer, zum Theil sehr mangelhafter, zum Theil bedeutenderer Frühanfänge in Toscana. In S. Frediano zu Lucca: ein Taufstein, etwa vom Jahr 1151, von Meister Robertus, eine Arbeit von schwerfällig schematischer Behandlung. — In Pistoja: das Relief an der Oberschwelle des Portals von S. Andrea, [5] 1166 von Gruamons gefertigt, und das von S. Bartolommeo, 1167 von Rudolfinus, beide leer und dürftig. — An S. Salvatore in Lucca und an der Kirche von S. Casciano, unfern von Pisa, Sculpturen von Biduinus, um 1180, ebenfalls höchst ungefüg. — In S. Leonardo zu Florenz (früher in S. Piero di Scheraggio) die Reliefs einer Kanzel, in denen sich, besonders in einer Kreuzabnahme, [6] ein Zug naiven, belebteren Gefühles auf schon erfreuliche Weise ausspricht. — Mehreres zu Pisa. Ein Architrav in der Sammlung des Campo Santo, mit der Darstellung des Salvator und der Evangelistensymbole von Meister Bonus Amicus, in ungefüg stylisirter Fassung. [7] Ein Erzportal an der Südseite des Domes

[1] Vergl. Cicognara, stor. della scultura, I, t. 7 (14). D'Agincourt, Sculptur, t. 21 (6.) *Denkmäler der Kunst, T. 48 (1).* — [2] Orti Manara, dell' art. bas. di S. Zen. magg. in Verona, t. 4, A, B. — [3] Cicognara, t. 7 (15). D'Agincourt, t. 26 (24—27). — [4] Kunstblatt, 1846, Nro. 62. — [5] *Denkmäler der Kunst, T. 48 (2).* — [6] E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, T. 1 (2.) — [7] Die Buchstabenform der Inschrift verstattet nicht wohl, die Arbeit, wie es insgemein geschieht, vor das 12. Jahrhundert zu setzen.

mit derb rohen, doch schon durch eine leis hervorbrechende Naivetät bemerkenswerthen Darstellungen. (Ein andres Erzportal, das der Haupteingangsthür des Domes, 1180 von Bonannus gefertigt, ist nicht mehr vorhanden.) Verschiedene Arbeiten am Baptisterium; die am östlichen Portale, [1] schlicht geordnet, sinnvoll, mit der Andeutung lebendigen Gefühles; und die am nördlichen Portale, in einem einfach strengen, gemässigten und gereinigten Style.



Relief der Kreuzabnahme in S. Leonardo zu Florenz. (Nach E. Förster.)

Rom besitzt aus dieser Epoche, wohl aus der spätern Zeit des Jahrhunderts die holzgeschnitzten Thürflügel des Hauptportals von S. Sabina, [2] in deren Feldern eine Reihenfolge biblischer und anderer Darstellungen enthalten ist. Bei einem Zurückgehen auf altchristliche Muster, bei theils unbehülflich kurzen, theils lang gestreckten Gestalten in ungefüger Behandlung macht sich hier ein Sinn für lebhafte, selbst kühne Bewegung bemerklich. — Das Antependium des Altars im Dome von Città di Castello [3] in Silber gearbeitet (um 1144), hat Darstellungen byzantinisirenden Gepräges. —

Unter-Italien und Sicilien haben aus dieser Zeit eine namhafte Zahl von Erzportalen. [4] Jene im 11. Jahrhundert beliebten byzantinisirenden Portale mit gravirter, durch Silberdrähte ausgefüllter Zeichnung (oben, S. 81), deren ähnliche auch noch aus dem 12. Jahrhundert vorhanden zu sein scheinen, reizten ohne Zweifel zur Nachfolge; aber der selbständiger erwachende Kunstsinn trieb nunmehr zur Ausstattung mit plastischen Darstellungen. Die Künstlernamen bezeichnen den nationalen Kunstbetrieb; der Styl bewahrt mehr oder weniger byzantinische Anklänge. Zu den frühsten Arbeiten gehört ein Portal an der Grabkapelle Bohemunds zu Canosa, von Rogerius aus Amalfi gefertigt, mit reichern Ornamentstreifen, welche den Styl der

[1] Cicognara, t. 7 (3). D'Agincourt, t. 21 (8.) *Denkmäler der Kunst, T. 48* (5). — [2] D'Agincourt, t. 22. *Denkmäler der Kunst, T. 48* (3). — [3] D'Agincourt, t. 21 (13). *Denkmäler der Kunst, T. 48* (6. 7.) — [4] Duc de Luynes, recherches sur les monuments des Normands etc. dans l'Italie méridionale. Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale.

saracenischen Kunst nachahmen, und mit zwei streng behandelten figürlichen Tafeln. Zwei Portale der Kathedrale zu Troja sind von Oderisius aus Benevent; das eine, vom J. 1119, ist in moderner Zeit restaurirt; das andre, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, hat eine eigen barbaristische Behandlung. Ein Portal der Kathedrale von Trani, vom J. 1160, hat im Ornament und in den zum Theil phantastischen figürlichen Darstellungen einen reich entfalteten, edel byzantinisirend gehaltenen Styl. Aehnliche Arbeiten zu Lavello, Ravello und von St. Nicola zu Bari. So auch das nördliche Portal des Doms von Monreale, ein Werk des Barisanus von Trani; während das westliche Portal, ebendaselbst, 1186, von dem obengenannten *Bon*annus von Pisa gefertigt ist.

Malerei.

Frankreich.

Für die Malerei des 12. Jahrhunderts kommen zunächst einige französische Werke in Betracht.

Vornehmlich die Wandgemälde der Kirche von St. Savin im Poitou. [1] Sie geben die umfassendste Anschauung derartig kirchlicher Ausstattung: in der Krypta mit Darstellungen aus der Legende der hh. Savinus und Cyprianus, im Chor und den Chorkapellen mit den Gestalten des Erlösers und der heiligen Schutzpatrone des Ortes und Landes, am Schiffgewölbe mit Scenen aus den beiden ersten Büchern der Bibel, in der Thurmhalle mit apokalyptischen Compositionen, in der Empore über letzterer mit (grossentheils zerstörten) Scenen der Passion und der Legende des Klosters. Die Technik ist durchgängig schlicht: rothe Unterzeichnung, einfache Colorirung und derbe Angabe der Umrisse. Styl und Behandlung haben einige Unterschiede, auf verschiedene Hände und längere Zeitdauer deutend; es ist möglich, dass die ältesten Stücke noch aus der Schlussepoche des 11. Jahrhunderts herrühren; der überwiegend grössere Theil gehört jedenfalls dem zwölften an. Im Allgemeinen herrscht eine trockne typische Strenge von einigermassen byzantinisirender Richtung vor: in den Malereien der Krypta, in ziemlich barbaristischer Fassung (vielleicht auch dadurch veranlasst, dass hier, ohne vorliegende Muster, völlig nach eigenem Vermögen erfunden werden musste); auch in den Malereien des

[1] Mérimée und Seguin, peintures de l'égl. de St. Savin. (Einiges im Bulletin monumental, XII, p. 193, und im Abécédaire, Arch. rel., p. 194, ff.) *Denkmäler der Kunst*, *T. 49* (7, 8.)

Schiffes ohne sonderlichen Aufwand von Geist, doch im Einzelnen schon zur feierlichen Würde und — wie in der Scene des Sinai, wo Moses die Gesetzestafeln empfängt — zu machtvoller Erhabenheit gesteigert; in den Bildern der Vorhalle, den jüngsten dieser Arbeit, in eigenthümlich poesievoller Auffassung und



Moses auf Sinai, aus den Wandgemälden der Kirche von St. Savin. (Nach dem Werke von Mérimée und Seguin.)

in einer kräftigen, klaren, schon belebten Ausbildung der Stylmotive. — Dann einige andre Reste von Wandmalerei, wie die verblichenen Fragmente in St. Jean zu Poitiers und namentlich eine Malerei am Gewölbe der Krypta der Kathedrale von Auxerre [1] aus der Spätzeit des Jahrhunderts, in merkwürdiger Weise (nach der Apokalypse, 19, 11 ff.) den reitenden Salvator und vier reitende Engel darstellend.

Die Arbeiten französischer Miniaturmalerei dieser Zeit haben keine besonders hervorstechende Eigenthümlichkeit.

Ein interessantes Stück normannischer Kunsttechnik ist der sog. Teppich von Bayeux, [2] eine Leinenborte von 19 Zoll Höhe und 210 Fuss Länge, die in fortlaufender gestickter Darstellung die Geschichte der Eroberung Englands durch Wilhelm

[1] Didron, iconographie chrétienne, p. 291. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'architecture franç., III, p. 242. — [2] A. Jubinal, tapisseries historiées. Archeology, XVIII und XIX. Kleine Abbildungen sind mehrfach vorhanden, u. A. bei d'Agincourt, Malerei, T. 167.

von der Normandie — und zwar zumeist mit dem Inhalte des, 1160 beendeten epischen Gedichtes von Rollo und den Herzogen der Normandie (Roman de Rou) übereinstimmend [1] — zur Anschauung bringt. Bei einer sehr rohen Zeichnung, wie sie sich in dieser Technik und bei dem geringen Höhenmaasse kaum anders ergeben konnte, hat die Arbeit einen Zug von frischer und dreister Natürlichkeit, welche die Absicht der Darstellung durchweg mit Entschiedenheit vergegenwärtigt.

Für die Ausstattung der Fenster durch Glasmalerei liegt mancherlei Zeugniss vor. Mit besonderer Bedeutung werden diejenigen Arbeiten dieser Gattung erwähnt, welche der Abt Suger von St. Denis zum Schmuck seiner Kirche (oben, S. 139) anfertigen liess, von denen er selbst aber, in seinem Bericht über seine Kunstunternehmungen, bemerkt, dass sie durch Meister „verschiedener Nationen“ ausgeführt worden seien. Einige Stücke von diesen sind erhalten, [2] auf einem die inschriftlich bezeichnete Figur Suger's, vor der Himmelskönigin knieend. Die Fassung der Compositionen ist wesentlich dekorativ, der Styl der Zeichnung roh schematisch, die Ausführung ein Mosaik von Glasstücken geringen Umfanges.

England.

Von umfassenderen Werken der Malerei dieser Epoche in England ist nichts Näheres bekannt. Nur von der damaligen Kathedrale von Canterbury wird berichtet, dass ihre Decke durch glänzende Malerei (wohl nicht bloss ornamentistischen, sondern auch figürlichen Inhalts) wie kein andrer Bau im Lande ausgezeichnet gewesen sei.

Die englische Miniaturmalerei zeigt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, den Uebergang aus den älteren angelsächsischen Reminiscenzen (oben, S. 87) in den allgemein romanischen Typus. Ein vorzüglich stattliches Beispiel, mit Zügen eines kräftig belebten Formensinnes, ist die Bilderhandschrift eines Commentars des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford. [3]

[1] Lappenberg, Gesch. von England, I, S. 501, n. 3. — [2] Vergl. u. A. die Revue archéol., I, pl. 18, 22; II, pl. 26. Du Sommerard, les arts en moy. âge, IV, VII, pl. 11. — [3] Waagen, treasures of art in Great-Britain, III, p. 91.

Deutschland.

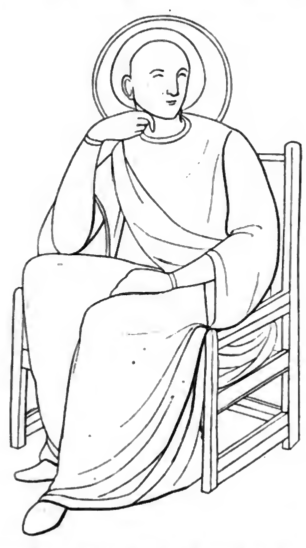
Mannigfaltiger und bedeutender sind die Beispiele deutscher Malerei des 12. Jahrhunderts.

An Wandgemälden sind zunächst die im Chore des Domes von Soest zu nennen. Einige Kolossalgestalten, von der späteren verhüllenden Tünche befreit, zeigen eine einfach erhabene Strenge, die noch auf den Beginn dieser Epoche zu deuten scheint. [1] — Aehnlich, mit einer gewissen feinen Bestimmtheit in der Bezeichnung der Formen, die Halbfiguren von Heiligen in den Nischen der Vorhalle der Nonnbergkirche zu Salzburg. [2]

Sodann ein Cyclus von Wandmalereien, welcher die Unterkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn ausfüllt. Diese sind dem älteren Bau von 1151 (oben, S. 95) gleichzeitig oder unmittelbar nach dessen Vollendung ausgeführt, indem sie, sicheren äusseren Kennzeichen zufolge, schon durch die Bauveränderung von 1773 beeinträchtigt wurden. Ihr Inhalt erscheint als ein tief gedankenhafter: in der Halbkuppel der östlichen Absis Christus in der Glorie und zwei Verehrende; gegenüber die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; auf der Südseite die Verklärung, auf der Nordseite die Kreuzigung Christi; unter diesen Darstellungen theils Heilige, theils fürstliche Bildnissgestalten; an den Feldern der Kreuzgewölbe eine beträchtliche Zahl von Scenen, welche zumeist prophetischen Visionen, namentlich denen des Ezechiel, entnommen und auf die Strafe der Götzendienerei und den göttlichen Schirm der Kirche bezüglich zu sein scheinen. [3] Die Behandlung ist wiederum schlicht; es sind einfach colorirte Umrisszeichnungen, zumeist auf dunkelblauem, von grüner Einfassung umgebenen Grunde. Der Styl schliesst sich dem den jüngeren Malereien von St. Savin an, in weiterer Entwickelung der dort ausgebildeten Motive, in grossen Linien von einer weichen, fast klassischen Klarheit, welche zum Theil, auf höchst überraschende Weise, die Stylrichtung der gothischen Epoche bereits vorweg zu nehmen scheint. Das Gefühl für die Hauptzüge des körperlichen Organismus ist schon sehr lebendig, die Bewegung nicht selten frei, anmuthig und würdig, während allerdings im Einzelnen manches noch Befangene und Verzwickte

[1] Lübke, Mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 321. — [2] Heider, Mittelalterl. Kunstdenkmale in Salzburg, S. 19. (Bd. II. des Jahrb. der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.) — [3] Ich schreibe nach Ansicht der vortrefflichen Aquarellzeichnungen, welche der Maler Hr. Hohe nach jenen Wandbildern für das k. Museum zu Berlin gefertigt hat. Das Verständniss des Inhaltes und der Wechselbezüge der Darstellungen wird durch mehrfache Verletzung derselben erschwert. Hoffentlich indess wird ihrer Durchforschung bald ein gründliches Studium gewidmet und mit den Resultaten desselben ihre abbildliche Herausgabe bewerkstelligt werden. Einige Umrisse in den Ergänzungstafeln der *„Denkmäler der Kunst“*, *T. 49 A*, *(1—7)*.

vorkommt. Die Handlungen sind mit naiver Benutzung der oft sehr schwierigen Räumlichkeit (z. B. scharf zugespitzter Dreiecke in den Kreuzgewölbfeldern) entwickelt. In der Ausführung unterscheiden sich mehrere Hände, durch eine kräftige Fülle oder einen dürftigeren Sinn, sowohl in der Fassung der einzelnen Gestalten wie in ihrer Zusammenordnung. Das Ornamentistische hat völlig den Charakter der Zeit. Jedenfalls liegt in diesen Arbeiten wiederum einer der Höhepunkte des deutschen Kunstvermögens vor, eine bedeutungsvolle Zwischenstufe zwischen den Meisterwerken bildnerischer Darstellung, welche dem 11. Jahrhundert und der Frühzeit des zwölften, und zwischen denen, welche der Schlussepoche des romanischen Styls angehören.



Figur eines Heiligen, aus den Wandmalereien der Kirche zu Schwarz-Rheindorf. (Nach Hohe.)

Ausgedehnte, doch völlig verblichene Spuren von Wandmalerei finden sich ferner am Gewölbe der Krypta der Schlosskirche zu Quedlinburg; ein Wandbild von noch schematischer Behandlung im Absisgewölbe der südlichen Chorkapelle der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; dekorative Fragmente mehrfach an den Gebäuden der Zeit.

Andres kommt für die Beweglichkeit des technischen Betriebes in Betracht. Einige Versuche musivischer Darstellung [1] von einfach derber Beschaffenheit: die Grabplatte des Abtes Gilbertus von Laach, im Museum zu Bonn, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; und die Fragmente reicherer Scenen auf dem Fussboden der Krypta von St. Gereon zu Köln. — Ein grosses Crucifix zu Pforta [2] in Sachsen, aus Brettern mit einem Ueberzuge

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 284. — [2] Ebenda, I, S. 174.



Salvatorfigur, von den gewirkten Teppichen im Dome zu Halberstadt. (F. K.)

von Leinwand gebildet, auf welche der gekreuzigte Erlöser in byzantinischer Darstellungsweise gemalt ist. — Teppiche mit bildlicher Darstellung: Malereien auf Leinwand, dergleichen 1127 für St. Michael in Hildesheim angeschafft wurden; gestickte Teppiche, wie sich deren im Dom von Mainz befanden; gewirkte Teppiche, davon der Dom zu Halberstadt [1] noch ansehnliche Beispiele enthält. Letzteres sind zwei Stücke von je 3½ Fuss Höhe und 43 Fuss Länge, einerseits mit den Darstellungen des Erlösers, der Apostel, Karls des Grossen, andrerseits mit Scenen aus der Geschichte der Patriarchen, beide in einem starr schematischen Style, doch von verschiedenen Händen. — Zahlreiche auf Metall gravirte und mit Emailfarben versehene Darstellungen, von denen in Folgendem, bei den Werken dekorativer Kunst, die Rede sein wird, und unter denen sich wiederum Arbeiten von vorzüglichst ausgezeichneter künstlerischer Bedeutung vorfinden.

Die deutschen Miniaturmalereien des 12. Jahrhunderts haben vorwiegend ein strenges, anspruchlos schlichtes Gepräge. Mehrfach ist es wiederum das Gedankenhafte, das Element sinnbildnerischer Poesie, was ihnen ein eigenthümliches Interesse gewährt. Vorzüglich beachtenswerthe Beispiele solcher Richtung enthalten die Bilder einer Evangelienhandschrift aus dem Stift Niedermünster in Regensburg, gegenwärtig in der Bibliothek zu München, die sich zugleich durch den harmonischen Vortrag der Farbe und durch reiche Ornamentik auszeichnen. Eins dieser Bilder [2] stellt, innerhalb ornamentistischer Umrahmungen, den gekreuzigten Erlöser mit königlichen und priesterlichen Insignien dar; unter ihm die wohl charakterisirten Gestalten des Lebens und des Todes; zu den Seiten Sonne und Mond, alter und neuer Bund, Auferstehende und der zerrissene Tempelvorhang, Alles durch beziehungsweise Beischriften erläutert. — Eine Handschrift der Bibliothek zu Strassburg, der „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Landsberg, [3] aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts, ein umfassend encyklopädisches Werk, ist mit einer grossen Anzahl von Bildern versehen, welche eine Fülle von Anschauungen des Lebens und von sinnreichen allegorischen Vorstellungen bieten und bei schlichter, nicht sonderlich begünstigter Auffassung der Gestalt doch durch verständige, im Einzelnen würdige und selbst energisch belebte Motive anziehen. — Häufig, zumal in der späteren Zeit des Jahrhunderts, bestehen die Darstellungen aus einfacher Umrisszeichnung, mit farbigen Gründen oder ohne solche. Bei diesen pflegen die

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, S. 131. — [2] E. Förster, Denkmale, II. — [3] Engelhardt, Herrad von Landsberg, Aebtissin von Hohenburg oder S. Odilien im Elsass, und ihr Werk Hortus del. (Mit 12 Tafeln in Fol.)

menschlichen Gestalten in starr conventionellen Formen gebildet zu sein; oft aber erscheinen sie, für einen mehr dekorativen Zweck und besonders bei der Ausstattung grosser Anfangsbuchstaben,



Buchstabenzierde aus den Zwiefalter Passionalien zu Stuttgart. Grosses B zur Legende der h. Margaretha: die Heilige von dem Drachen bedroht, oberwärts der thronende Tyrann. (F. K.)

in kühn phantastischer Weise in das Ornament verflochten, in einem eignen, fast mährchenhaften Spiele abermals den poetischen

Zug bekundend. Reichste und sinnigste Beispiele der Art enthalten drei Passionalia aus dem Kloster Zwiefalten in der Bibliothek von Stuttgart. [1] — Auch ist anzumerken, dass gleichzeitig schon die nationale Poesie, deren grosse Leistungen mit der Spätzeit des 12. Jahrhunderts anheben, Stoffe künstlerischer Darstellung bietet. Die Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat in der Bibliothek zu Heidelberg [2] enthält eine Menge von Umrisszeichnungen, welche die Scenen des Gedichtes in allerdings sehr schlichter und strenger, doch zugleich derb kräftiger Weise vergegenwärtigen.

Italien.

Ober-Italien besitzt einige Reste von Wandmalerei, welche dieser Epoche zuzuschreiben sind. Am bedeutendsten sind die alten Malereien in der Kirche St. Piero in Grado auf der Strasse zwischen Livorno und Pisa, Geschichten der hh. Petrus und Paulus und Andres darstellend, in einem auf byzantinischer Grundlage beruhenden, doch schon in etwas freierem Style. Geringe Ueberbleibsel an der Façade des Domes zu Reggio, in S. Zenone zu Verona, im Vorhofe von S. Ambrogio zu Mailand. — Ein gemaltes Crucifix im Dome von Sarzana, ebenfalls in byzantinisirender Art und mit kleinen figurenreichen Randbildern, hat das inschriftliche Datum 1138 und den Namen des Meisters, Guillelmus. [3]

In umfassender Weise und an verschiedenen Orten kommt die Mosaikmalerei in Anwendung. So an S. Marco in Venedig, als Fortsetzung der zumeist noch dem 11. Jahrhundert angehörigen alten Mosaiken des Inneren und der in ihnen begründeten byzantinischen Schule, namentlich die desjenigen Theiles des Umganges, welcher die Kapelle Zeno ausmacht und dessen Mosaikbilder, bei sehr feiner Behandlung, ebenfalls schon den Beginn einer freieren Bewegung ankündigen. (Andres daselbst aus der nächstfolgenden Epoche.) — So das grosse Mosaik an der innern Westwand der Kathedrale von Torcello, das in figurenreicher Darstellung den Opfertod Christi, die Auferstehung, das jüngste Gericht u. s. w. darstellt. — So die ausgedehnten Mosaiken in den sicilianischen Bauten dieser Epoche: in der Schlosskapelle von Palermo, in der Martorana ebendaselbst, im Chore der Kathedrale von Cefalù und namentlich die überaus glanzvollen Werke, welche die Innenwände der Kirche von Monreale [4] bedecken, gleichfalls Arbeiten byzantinischer Schule,

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 56, ff. — [2] Ebenda, S. 1, ff. — [3] Rosini, storia della pitt. ital., Atlas, II, p. 288, t A. — [4] *Denkmäler der Kunst*, T. 49 (6).

durch die Mannigfaltigkeit der biblischen und anderweit heiligen Darstellung und die Erneuung einer Fülle altüberlieferter Motive, durch den sinnreichen Anschluss an die grossen Linien der Architektur von machtvoller Wirkung. — So auch einige Werke zu Rom, in denen aber das traditionelle Element auf sehr beachtenswerthe Weise den Ausdruck eines neuen und selbständigen Lebensgefühles gewinnt: das Mosaik in der Chorabsis von S. Maria in Trastevere aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts, welches bei noch roher Behandlung doch schon eine individuelle freie Auffassung bekundet, namentlich in der Hauptgruppe von Christus und Maria; das an der grossen Hohlkehle der Façade derselben Kirche; das in der Chorabsis von S. Clemente, dessen Darstellung in wohlthuend dekorativer Gesammtanordnung aus dem Grunde eines reichen Weingerankes und zu den Seiten desselben hervortritt.

Die italienische Miniaturmalerei dieser Zeit ist ohne Bedeutung. [1]

Dekorative Kunst.

Die dekorative Kunst des 12. Jahrhunderts geht gern, in ausgedehnterem Maasse als früher, auf eine Vereinigung des Eigenthümlichen der verschiedenen Kunstfächer, auf ein Zusammenfassen desselben zur gemeinsamen Wirkung hinaus, veranlasst und getragen von der allgemeinen dekorativen Richtung der Zeit und von dem schematisch conventionellen Zuge, welcher dieselbe bedingte. Zumeist kommen Arbeiten von vergoldetem Kupfer in Betracht, in Architekturformen geordnet, mit bildnerischen Randfiguren, auch mit Schnitzwerken aus Elfenbein besetzt, mit gravirten Darstellungen und mit Emailmalereien versehen, oft in der Art, dass Figuren von gravirter Zeichnung zwischen Emailgründen und Emailornamenten vortreten. Die Behandlung des Emails ist die oben bezeichnete, die sich, nach byzantinischem Vorgange, als eine selbständig occidentalische ausgebildet hatte.

Deutschland besitzt zahlreiche und ansehnliche Werke solcher Art. Ein mächtiger Kronleuchter im Münster zu Aachen, eine Stiftung Kaiser Friedrichs I., stellt das Bild des himmlischen Jerusalem, welches für derartige Werke schon früher beliebt

[1] Als ein überaus zierliches Werk byzantinisirender oder wirklich byzantinischer Kunsttechnik, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert herrührend, darf hier noch die Kaiserdalmatica im Schatze der Peterskirche zu Rom genannt werden, ein Diakonengewand von veilchenfarbener Seide, welches in feiner Stickerei in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche, durch stylvolle Würde ausgezeichnete Darstellungen mit griechischen Beischriften enthält.

war, in reicher Composition dar, mit (nicht mehr vorhandenen) Statuetten und mit gravirten Tafeln, diese im energischen, nicht unlebendigen Style der Zeit. [1] Weihrauchgefässe bauen sich ebenfalls, in ähnlich symbolischen Motiven, architektonisch auf. Reliquienschreine, auch Altäre (zumeist kleine Tragaltäre), sind die zahlreichsten Beispiele solches Kunstbetriebes, jene in der Regel von kapellenartiger Form und mit dem bezeichneten Emailschmuck ausgestattet. Der künstlerische Styl dieser Emailbilder, der farbige oder der von gravirter Zeichnung auf farbigem Grunde, pflegt sich in schlicht conventioneller Strenge zu charakterisiren. Am Niederrhein, zu Siegburg, Köln u. s. w. ist eine Fülle derartiger Beispiele vorhanden, [2] von denen wenigstens ein Theil der in Rede stehenden Epoche angehört; der Schrein des h. Heribert zu Deutz, in dessen Ausstattung plastische Bildwerke und Emailmalereien wechseln, scheint vom Jahr 1147 herzurühren. [3] — Ein Altärchen in der Schlosskapelle zu Hannover hat den inschriftlichen Namen eines Meisters von Köln: Eilbertus. — Ein höchst ausgezeichnetes Werk derselben Gattung ist der sogenannte Verdüner-Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien, [4] nach inschriftlicher Angabe 1181 von Meister Nicolaus aus Verdun gefertigt, ursprünglich das Antipendium des Altars (die Bekleidung seiner Vorderseiten) bildend, 1329 zu einem Altaraufsatze mit Flügeln umgewandelt. Es sind 51 vergoldete Erztafeln mit gravirter Zeichnung, die Linien der letzteren niellenartig mit verschiedener Farbe (Blau und Roth) ausgefüllt, die Gründe und Nebensächliches ebenfalls farbig, Scenen biblischen Inhalts in wechselseitigem symbolisirendem Bezuge zwischen den Darstellungen des neuen und des alten Testaments. Aus dem traditionellen Style heraus, der in vielen Einzelheiten noch in seiner ganzen Befangenheit erscheint, entfaltet sich hier das Streben nach regster Belebung; die bewegten Scenen voll kühner und kraftvoller Geberde, die allerdings manches Ungeschick, manches sehr Uebertriebene nicht vermeidet, die sich in glücklichen Fällen aber auch zum schlagenden Ausdrucke des Momentes steigert; einzelne Gestalten, namentlich weibliche, voll hoher Feier und den Zügen eines klassisch geläuterten Adels, der wunderwürdig auf die Anschauung der Antike zurückführt. So bildet auch dies Werk einen höchst gewichtigen Uebergangspunkt zu den Leistungen der folgenden Epoche. (Sechs Tafeln gehören der Erneuung von 1329 an; sie sind von roher Arbeit und verrathen in Einzelmotiven die stylistische Richtung dieser späteren Zeit.)

[1] Näheres u. A. bei Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste, V, II, S. 789 ff. Hier auch ein Facsimile einer der Gravirungen. — [2] Vergl. u. A. meine Notizen in den Kl. Schriften etc. II, S. 328, ff. — [3] Organ für christl. Kunst, V, S. 239. — [4] Camesina u. Arneth, das Niello-Antipendium zu Kloster-Neuburg in Oesterreich. (Mit Facsimile's sämmtlicher Darstellungen in Farben- und Golddruck.)



Maria aus dem Bilde der Kreuzigung, von den Emailzeichnungen des Verdüner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina.)

In Frankreich liess der Abt Suger von St. Denis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts ähnliche Arbeiten für seine Kirche (oben, S. 139) ausführen. Er erwähnt namentlich einer Säule, die ein Gold-Crucifix trug und mit reichen Email-Malereien ausgestattet ward. Er berief zur Ausführung der letzteren deutsche Meister, aus Lothringen, (der Heimath des ebengenannten jüngeren Meisters Nicolaus.) — In den letzten Decennien des Jahrhunderts folgen selbständige französische Arbeiten in dieser Kunsttechnik, zum Theil sofort in ansehnlichem Maasstabe. Das bedeutendste Stück ist eine Tafel von c. 2 Fuss Höhe und 1 Fuss Breite im Museum zu Mons [1] mit dem, allerdings noch in völlig starrem Style gehaltenen Bilde eines ritterlichen Herrn, ohne Zweifel den Heinrich Plantagenet (gest. 1189, — nicht, wie gewöhnlich ohne Grund behauptet wird, seinen Vater Gottfried, gest. 1151,) darstellend. Die Stadt Limoges wird fortan der Hauptort für die Anfertigung derartiger französischer Kunstarbeiten.

Eine Nachbildung grösseren Maasstabes der durch die Anwendung von Emailfarben gewonnenen Effekte zeigt die Grabplatte der Fredegunde in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés in Paris stammend.) [2] Hier sind die Umrisse der Gestalt und der Gewandung, wie in der

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, III. X, t. 12. — [2] S. u. A. de Guilhermy, monogr. de l'égl. r. de St. Denis, p. 209.

Emailtechnik, durch erhaben stehende Kupferränder gebildet und mit farbigem Mosaik ausgefüllt, während das Gesicht, die



Simson, von den Emailzeichnungen des Verdûner-Altares zu Kloster-Neuburg. (Nach Camesina, verkleinert.)

Hände und die Schuhe, welche gegenwärtig fehlen, ohne Zweifel erhaben aus Metall gebildet waren. [1] Der Styl ist höchst starr. [2]

Vierte Periode.

Die Schlussperiode des romanischen Styles beginnt um das Ende des 12. Jahrhunderts; die Zeit ihres Ausganges ist, wie schon angedeutet, in den verschiedenen Ländern und Landestheilen verschieden. Sie steht im Gegensatz zu der grossen

[1] Nach der gewiss richtigen Ansicht de Caumont's, Abécédaire, arch. rel., p. 47, (obgleich derselbe, frühern Forschern folgend, die Arbeit noch der altchristlichen Epoche zuschreibt.) — [2] De Guilhermy erwähnt noch zweier musivischer Grabsteine, den des Bischofes Frumaldus von Arras, gest. 1180, und einen zweiten mit dem Datum 1109, der in den Ruinen der Abtei von St.-Bertin gefunden wurde. Ob diese aber dieselbe Nachahmung der Emailtechnik, durch erhabene Kupferränder (deren Anwendung im Mosaik unmotivirt ist), zeigten, wird nicht gesagt. Die Starrheit des Styles in der Grabplatte der Fredegunde weist nicht nothwendig auf ein frühes Alter zurück; die mit Email versehenen Metall-Monumente zweier Kinder Ludwig's des Heiligen in St. Denis (s. unten) erscheinen ebenfalls noch, obschon in anderer Fassung, überaus starr.

Neuerung des gothischen Styles, dessen Anfänge (im nördlichen Frankreich) bereits in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts eintreten und der im Laufe des dreizehnten eine mehr und mehr umfassende Verbreitung findet. Einzelne Erscheinungen des Romanismus reichen noch über das 13. Jahrhundert hinaus.

Es ist das nächste Ergebniss der geistigen Strebungen des 12. Jahrhunderts, das innigere Lebensgefühl, das freiere Bewusstsein, zu welchem diese geführt, was den künstlerischen Charakter der romanischen Schlussperiode bedingt. Es ist das Herausarbeiten der in den vielseitigen Erscheinungen des 12. Jahrhunderts noch gebundenen Elemente zu einem organisch gegliederten Leben, zur Bewegung, zur Wärme, Fülle, Lust, — von demselben starken Strome des Gefühles getragen, welcher gleichzeitig der Fülle nationaler Dichtung ihr Dasein gab. Es wird ebenso nach tieferer Totalität des künstlerischen Werkes gestrebt, wie nach beseelter Individualisirung der Form; die klassische Tradition erwacht abermals, doch frischer erfasst, aus dem zeitthümlichen Bewusstsein wiedergeboren. Der architektonischen Production tritt die figürlich darstellende in umfassenderem Maasse, in stärkerer Selbständigkeit gegenüber, durch ihr flüssigeres Gesetz die Starrheit des architektonischen brechend. Der künstlerische Gedanke findet hier eine umfassendere, in die Form vollständiger aufgehende Verkörperung. Es ist in Wahrheit der Ansatz zu einer ideal geläuterten Vollendung der occidentalischen Kunst vorhanden.

Doch allerdings nur der Ansatz dazu. Die volksthümlichen Unterschiede des künstlerischen Schaffens sind bunt und wechselvoll wie nur je; einem gemeinsamen, gleichartigen Zeitpunkte geht dies reiche Schaffen, wie sehr dasselbe von jener höheren Erregung des Gefühles ergriffen sein möge, nicht entgegen; die Leistungen, welche das Gepräge vorzüglich gediegener Vollendung tragen, stehen in der grossen Gesammtmasse der Production fast vereinzelt da. Der Drang nach einer Lösung des überlieferten strengen Gesetzes führt nicht selten in das entgegengesetzte Extrem, zu einer übermüthig spielenden Behandlung; die mitüberlieferten phantastischen Neigungen finden dabei willkommene Gelegenheit, sich auf's Neue, in wunderbaren und seltsamen Combinationen statt in geläutert organischer Entwickelung, geltend zu machen. Vieles, was geheim im Grunde des volksthümlichen Bedürfnisses geruht hatte, entfesselt sich, und dem Streben nach gereinigter und harmonischer Schönheit tritt selbst das Wüste, urthümlich Barbarische mit neuem Anspruch auf Geltung gegenüber.

Die Schlussepoche des Romanismus, wunderwürdig in dem Reichthum ihrer Strebungen, in der hohen Gediegenheit einzelner Erfolge, erweckt das lebhafteste Interesse. Aber es bedurfte eines andern Weges, die Fülle dieser Kräfte auf ein gemeinsames Ziel zu vereinigen.

Architektur.

In der Architektur dieser Epoche ist der Gewölbebau entschieden überwiegend, während an dem System der flachen Decke nur noch ausnahmsweise festgehalten wird. Ebenso überwiegend erscheint die durchgebildete Gliederung der räumlichen Anlage. Es wird daher von der einfach massigen, im Ganzen oder in den Hauptstücken ungetheilten Gewölbedisposition, — der des einfachen Tonnengewölbes, der schlichten Kuppelanlage, — abgesehen; es wird statt dessen eine complicirte Gewölbeanordnung vorgezogen, welche die Decke und die stützenden Theile, die Haupt- und Nebenräume in eine innigere Verbindung setzt. Das ausgebildete Kreuzgewölbe ist das vorherrschende System; aber auch andre Systeme, das der gegliederten (aus einzelnen Kappen zusammengesetzten) Kuppel, fächerartige Bildungen und dergl. finden Anwendung. Der Grundriss, zumeist zwar die aus dem alten Basilikenschema herrührende Anordnung bewahrend, erhält hiebei zugleich einzelne Abänderungen, indem z. B. die Chor-Absis, der Kappentheilung des Gewölbes entsprechend, statt der halbrunden Grundform häufig eine eckig gebrochene annimmt. Die Einzeltheile empfangen eine wechselvollere Bildung, zum bezeichnenderen ästhetischen Ausdrucke einer derartig reicheren Theilung; die Gewölblinien charakterisiren sich durch Rippen, welche an den Kanten vortreten; die Gurtträger, die als ihre Dienste emporsteigen, vermannigfaltigen sich in entsprechender Weise. Die Gliederung der Portale und Fenster, die des dekorativen Wandschmuckes wird in demselben Maasse gesteigert. Die Formation aller dieser Theile empfängt mehr Fülle, eine frischere Elasticität, einen selbständiger plastischen Charakter; ebenso das Ornament, welches sich aus dem starr schematischen Gefüge in einem oft überaus reizvollen lebendigen Schwunge, in einer meisterlich entwickelten Behandlung löst. Es machen sich in diesen Bildungen des baulichen Details und des Ornaments die anziehendsten Wechselwirkungen zwischen nordisch nationaler Empfindungsweise und den Mustern der Antike geltend, das eine oder das andre als Grundlage, das eine oder das andre als umgestaltendes Element. Der Spitzbogen findet in fortschreitend erhöhtem Maasse Anwendung; neben ihm, an mehr dekorativen Stellen, manche andre, spielend gebrochene Bogenform. Der figürlichen Sculptur werden, in der Chorausstattung und besonders an den Portalen und Façaden, zum Theil sehr umfassende Räume zugewiesen.

Bei alledem aber bleibt die Grundlage des Systems die aus den vorgängigen Epochen des Romanismus überlieferte. Es ist der schlichte, auf einfache Massenwirkung angelegte Kern, dem sich jene reichere Gliederung, jene glanzvollere Ausstattung

anfügt, ohne doch seinen ursprünglichen Charakter aufzuheben. Er gewinnt dadurch eine reichere Wirkung, oft einen hohen Reiz; oft aber ist die Ausstattung wenig mehr als nur eine Dekoration der Masse, und nicht selten erscheint sie als eine spielende, selbst willkürlich barocke Zuthat, der Art, dass sich hier der beginnende Verfall des Systems kund giebt. Dabei treten manche Wechselwirkungen mit den Anfängen des gothischen Systems ein, dessen Frühperiode mit der romanischen Schlussperiode der Zeit nach grossentheils zusammenfällt; es ist nöthig, auch auf die Hauptpunkte dieses Systems schon vorläufig einen Blick zu werfen. Seine Wege scheiden sich in zuerst kaum merklicher Divergenz von denen des spätromanischen, aber das Princip erscheint sofort als das völlig entgegengesetzte. Was im Romanismus ein Beiläufiges ausmacht, wird dort Hauptsache; jene Details fügen sich bei ihm nicht einem vorhandenen Kerne als mehr oder weniger dekorative Zuthat an; sie treten vielmehr sofort in unmittelbarer Vereinigung mit der Construction und den Kernstücken derselben auf. Die Rippen des Gewölbes sind im Gothischen die eigentlich constructiven Theile; ihnen (nicht der Gewölbmasse) entsprechen die Stützen, der Verbindung beider das räumliche Gesammtverhältniss, der Spitzbogen, die im Aeussern hinzugefügten stützenden und niederstrebenden Theile. Solcher Auffassung und ihrem erneuten Zurückgehen auf das Gesetz der Construction entspricht es denn auch, dass das gothische System sich in der Epoche seiner ersten Entwickelung mehr und mehr der überkommenen dekorativen Elemente entäussert, mehr und mehr eine streng primitive Grundlage herausbildet, bis sodann ein selbständiges dekoratives Princip bei ihm zur Entfaltung kommt. In den Landen, in denen der spätromanische Baustyl seine Blüthe feierte, war man sich, wie es scheint, des Gegensatzes gegen die frühgothische (französische) Bauweise wohl bewusst; aber es konnte nicht fehlen, dass manche Elemente von dieser, sei es in der Gesammtfassung, sei es für die Einzelbehandlung, Eingang fanden, freilich nur, um das bunte Getriebe der spätromanischen Kunst noch mehr zu vermannigfaltigen. Es bilden sich dadurch Uebergangsmomente vom romanischen zum gothischen Style, die indess zumeist, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur äusserliche und scheinbare sind. In überwiegendem Maasse wird der gothische Baustyl, abgesehen von den Districten seines Ursprunges, plötzlich und unvermittelt eingeführt, den Betrieb des romanischen Styles eben so plötzlich abbrechend.

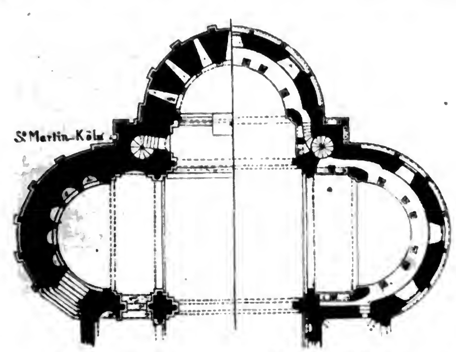
———

Deutschland.

Deutschland ist überaus reich an baulichen Monumenten der spätromanischen Epoche. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der letzteren, ihre Vorzüge und ihre Mängel entwickeln sich hier an einer Fülle von Beispielen.

Zunächst die niederrheinischen Lande, wo nach den verderblichen Kriegen zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto um den Schluss des 12. Jahrhunderts, eine sehr umfassende bauliche Thätigkeit erwachte. In der Richtung der letzteren treten einige bemerkenswerthe Unterschiede hervor; zum Theil wird vorwiegend auf eine reich gegliederte Gesammtanlage mit kunstreicher Entwickelung des Wölbesystems, auf überraschende Wirkungen des Innen- und Aussenbaues hingestrebt, während der Durchbildung des Details eine geringere Sorge zugewandt ist; zum Theil ist die Anlage im Ganzen schlichter, dagegen das Detail mit grosser Freiheit, oft mit sehr edlem Geschmacke behandelt. Dabei treten den herkömmlichen Grundformen der Anlage andre, von freierer, ebenfalls verschiedenartig geordneter Composition, gegenüber.

Besonders ist das Gebiet von Köln nebst den angrenzenden Districten durch eine grosse Zahl derartiger Monumente ausgezeichnet. Zu denen der erstbezeichneten Richtung gehören die Apostelkirche [1] und Gross-St. Martin zu Köln, die mit Beibehaltung ihrer alten Schiff-Arkaden (oben, S. 35 und 94) in



Chor von Gross-St. Martin zu Köln. Grundriss des Erdgeschosses und des Gallerlegeschosses. (Nach Boisserée.)

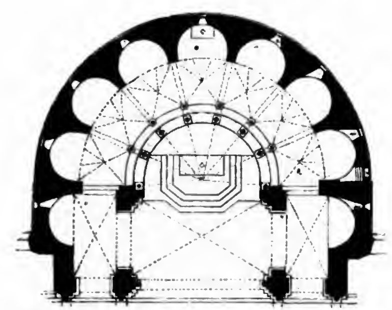
[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (4.)*

umfassender Weise erneut wurden, mit einem Chorplan, welcher dem der Kapitolskirche ähnlich, doch statt des Umganges mit Wandnischen und Wandarkaden versehen und im Aeussern ebenfalls auf eine reiche Ausstattung eingerichtet ist, in erneuter Umbildung der schon im zwölften Jahrhundert reich entwickelten Motive, bei der Martins-Kirche mit mächtigem Thurmbau über der mittleren Vierung, in kühner (doch nicht als völlig dauerbar erwiesener) Construction, mit anlehnenden Erkerthürmchen. — In verwandtem System die 1209 gegründete Kirche St. Quirin zu Neuss, in deren Schiffbau das spitzbogige Formenprinzip bereits vorherrscht und die zugleich, zumal in der glanzvollen Façade, eine schon vielfach spielende Anordnung zeigt. — Sodann die Klosterkirche von Heisterbach (1210—33). Dies Gebäude war in sehr sinnreicher Weise auf Ableitung des Gewölbedruckes von der höheren Mitte nach den niederen Seiten berechnet, durch fächerartig aufsteigende Halbgewölbe über den Seitenschiffen, durch ein System von Wandnischen in der tieferen Mauerdicke u. s. w.; doch ist nur die malerische Ruine des Chores erhalten. — Wiederum in verwandter Anlage das in Form eines länglichen Zehneckes gebildete Schiff von St. Gereon zu Köln, 1227 beendet, wo der Druck des Mittelgewölbes ebenfalls durch ein System tiefer Wandnischen (und der starken Pfeiler zwischen denselben) aufgenommen wird und wo sich den im Uebrigen spätromanischen Theilen zugleich schon, als seltsame Anomalie, Oberfenster von einfach frühgothischer Formation nebst einigen andern Gothicismen einreihen. — Schlichter in der Gesammtanlage, in ihren Grundzügen mehr dem Style des 12. Jahrhunderts entsprechend, vielleicht auch mit Beibehaltung derartig älterer Theile, ist die Kirche St. Kunibert zu Köln, deren Erneuung in die Zeit von 1238—48 fällt. Ebenso schlicht, aber schon mit vorherrschendem Spitzbogen, war die 1221 gegründete



Ansicht der Chorpartie von Gross-St. Martin zu Köln. (Nach Chapuy.)

(in neuerer Zeit abgerissene) Klosterkirche Sion zu Köln. — Vorzügliche Beispiele einer edel dekorativen Behandlung, sämmtlich in Köln, sind: die sogenannte Taufkapelle der Stiftskirche



Kirche von Heisterbach. Grundriss des Chores. (Nach Boisserée.)

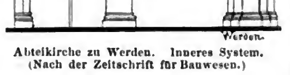
St. Georg (die westliche Vorhalle derselben bildend); die älteren Theile der Kirche St. Andreas, (nach 1220, mit glänzend ausgestatteter Empore auf der Westseite); St. Maria in Lyskirchen; der Chor von St. Severin (1237 geweiht); der südliche Querschiffflügel von St. Pantaleon.



Kirche von Heisterbach. Durchschnitt des Chores. (Nach Boisserée.)

Ein ansehnliches Beispiel des Spätstyles ist ferner die Abteikirche von Brauweiler unfern von Köln, noch mit Motiven einer strengen, doch sehr eigenthümlichen Behandlung im Schiffbau, im Chor dagegen wiederum jene reich dekorativen Elemente entfaltend, im Aeussern zugleich auf eine mächtig wirksame Gruppirung der Thurmanlage berechnet. — Ebenso der Münster zu Bonn (mit Ausschluss seiner älteren Theile, S. 38 und 96), im Schiff von der Anlage eines vorzüglich klaren, gemässigt schmuckreichen Adels. — Andre zu Wipperfurth, Monheim, Gerresheim, Kai-

serswerth (Chor und Westportal, letzteres von 1243), Remagen (der Chor, 1246 geweiht), Linz, Sinzig, Heimersheim, Erpel (der Chor), Oberbreisig, Zülpich (das Schiff), Gladbach (ebenfalls das Schiff). Zumeist bedeutend endlich die Abteikirche zu Werden, [1] mit Ausschluss einiger älteren Theile von 1256—75 gebaut, in einem edel durchgebildeten, spitzbogig romanischen Style, neben der Grazie der Formenbildung zugleich durch eine ebenso treffliche, maassvoll gehaltene polychromatische Ausstattung des Innern bemerkenswerth.



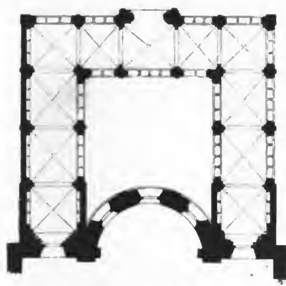
Abteikirche zu Werden. Inneres System.
(Nach der Zeitschrift für Bauwesen.)

Eine eigenthümliche Anlage ist die Kapelle der Deutsch-Ordens-Commende Ramersdorf, neuerlich abgebrochen und auf dem Friedhof von Bonn wieder aufgerichtet, mit gleich hohen Schiffen auf Säulen, kuppelartigen Gurtengewölben und schmuckreichen Formen romanischer Spätzeit. — Andre Dekorativbauten waren die Kreuzgänge von St. Pantaleon und von St. Gereon zu Köln und die Klostergebäude des benachbarten Altenberg, von denen treffliche Einzelstücke (z. B. im Kölner Museum) bewahrt werden. — Nicht minder war dieselbe dekorative Richtung der Ausstattung städtischer Wohngebäude, in der Einfassung der Thüren und den Fensterarkaden der Façaden, zugewandt. Köln besitzt mehrere Beispiele der Art; die ansehnlichste Façade ist die des sog. Templerhauses.

Unter den Monumenten des Districtes von Coblenz stehen einige Bauwerke voran, die noch das alte System der Pfeilerbasilika mit ursprünglich flacher Decke befolgen und nur in der Behandlung des Details die beginnende Spätepoche erkennen lassen; in Coblenz selbst St. Castor und die Liebfrauenkirche; mit letzterer übereinstimmend die Ruine der St. Johanniskirche bei Nieder-Lahnstein. — Andre geben demselben System eine reichere Entwickelung, mit schmuckreichen Arkaden, Emporen über den Seitenschiffen, mit durchgeführter, zum Theil phantastisch behandelter Gewölbedisposition, mit mehr oder weniger dekorativer

[1] Stüler und Lohde, die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Geck, die Abteikirche zu Werden. D. Kunstblatt, 1856, S. 240.

Ausstattung des Aeussern: die Pfarrkirche zu Andernach, die zu Bacharach, die zu Boppard, diese der Zeit zwischen 1212 und 1242 angehörig. — Andre Beispiele, zumeist von geringerer Bedeutung: zu Sayn (die Klosterkirche, mit jüngerem Chorschluss), Bendorf, Güls, Bieber, die Frauenkirche unfern von Mayen, die Clemenskirche unfern von Trechtinghausen, zu Carden, Münstermayfeld (der Chor), Ravengiersburg (die Façade, in barock schwerer Behandlung), Sponheim (in den späteren Theilen von geschmackvoll klarer Formation.) — Hoch durchgebildeten dekorativen Reiz hat der westliche Vorhof der Klosterkirche zu Laach, zierliche Arkadengänge bildend, welche die belebtesten malerischen Durchblicke gewähren, (bisher zum Theil vermauert, gegenwärtig in der Herstellung begriffen); die Klostergebäude zu Rommersdorf; auch die sechseckige Matthiaskapelle zu Kobern, dieser kleine Bau jedoch, bei einer fast raffinirt kunstreichen Anlage, bei üppigstem Schmuck und wechselvollster Beweglichkeit in der Formation der Gliederungen, nicht eben auf eine geläutert harmonische Wirkung berechnet. — In auffällig schlichter, alterthümlich romanischer Strenge erscheint dagegen die dreigeschossige Kapelle der erst 1284 gegründeten Burg Reichenberg.



Westlicher Vorhof der Kirche zu Laach.

Die Fassung und Behandlung des spätromanischen Systems in den deutsch-niederrheinischen Districten findet auch in ferneren Gegenden mannigfache Nachfolge. In den belgischen Niederlanden schliesst sich Mehreres den niederrheinischen, namentlich den kölnischen Mustern ziemlich unmittelbar an. So die jüngeren Theile von St. Servais zu Maestricht; der Chor der Liebfrauenkirche, ebendaselbst, nach dem System des Chor-Inneren von Gross-St. Martin zu Köln angelegt; die westliche Absis von Ste. Croix zu Lüttich; die Liebfrauenkirche zu Roermonde, 1224 geweiht, in ihrer Chor-Anlage der Erscheinung der Apostel- und der Martinskirche völlig verwandt; Chor und Querschiff von Notre-Dame de la chapelle zu Brüssel, im Innern ebenfalls das System der Kölner Martinskirche aufnehmend, doch in jüngerer Durchbildung und mit (wohl abermals späteren) gothisirenden Fensterfüllungen. — Dann einige minder bedeu-

tende, zum Theil nur in Fragmenten enthaltene Beispiele: die Kirche St. Martin zu St. Trond; Theile vom Chor der St. Walburgiskirche zu Oudenaarde; der Unterbau des Chorumganges der Kathedrale von Brüssel (seit 1220); der vordere Theil der Krypta der Kathedrale von Gent (seit 1228) und Reste der Klostergebäude der alten Abtei von St. Bavo, [1] ebendaselbst; — während einige, wie die Reste der Abtei von Orval in Luxemburg und die Kreuzgänge bei St. Gertrud zu Nivelles und bei der Kathedrale von Tongern (auch die hier anzureihenden alten Stücke des Kreuzganges bei dem Münster von Aachen) sich durch zierlich dekorative Behandlung auszeichnen, — andre, wie die Reste der Abtei von Villers unfern von Nivelles, Notre-Dame-de-Pamèle zu Oudenaarde (seit 1235), der Chor der Kathedrale von Ypern (1221 gegründet), u. s. w., schon eine Annäherung an das frühgothische System der benachbarten nordfranzösischen Lande bekunden. — Daneben kommt einiges Wenige von holländischen Monumenten in Betracht: spitzbogige Pfeilerbasiliken, wie die Johanniskirche zu Utrecht und die Georgskirche zu Amersfort (1248 geweiht); Einzeltheile von St. Lebuinus zu Deventer, an St. Walburg zu Zütphen u. s. w.

Im Gebiete von Trier zeigt sich ein Beharren an alterthümlich strengen Grundelementen und entsprechender Behandlung, womit sich mehr oder weniger umfassende niederrheinische Einflüsse, zugleich aber auch, wie es scheint, nordfranzösische, die wiederum der beginnenden Gothik angehören, mischen. In sehr eigenthümlicher Weise tritt hier sodann ausgebildet frühgothischer Styl in die Mitte der spätromanischen Bauthätigkeit hinein. Vorzüglich wichtig ist der, dieser Epoche angehörige Umbau des Domes von Trier. Er empfing einen neuen Ostchor, mit polygonischer, auf ihren Ecken durch Strebepfeiler verstärkter Absis, deren Ausstattung die rheinischen Motive in herber Umbildung zeigt; dann wurde das alte Innere (oben, S. 35) dem Geschmacke der jüngeren Zeit gemäss umgewandelt, mit schmuckreichen Ober-Arkaden, deren Behandlung, auf flüssigste Wirkung berechnet, ebenso die Zwitterstellung zwischen Altem und Neuem bezeichnet. In einzelnen Gliederungen haben diese Arkaden sogar, trotz der im Ganzen bewahrten romanischen Strenge, auffällige Verwandtschaft mit den Details der Liebfrauenkirche, die in entschieden gothischem Style 1227—43 zur Seite des Domes errichtet wurde. Nicht minder steht die letztere in Wechselbeziehung zu der Architektur des Domkreuzganges, der in romanisch-gothischer Mischform gebaut und in Einzelstücken jedenfalls jünger ist, als der Grundbau der Liebfrauenkirche. Aehnliches mit dem Chore des Domes hat der der ehemaligen Simeonskirche (zu welcher die Porta Nigra zu Trier ausgebaut

[1] Die Kathedrale von Gent, früher St. Johann, hat nach Untergang der alten Abtei den Namen St. Bavo angenommen.

war), nahe Uebereinstimmung mit dem Domkreuzgange der von St. Matthias bei Trier. — Ein massig strenger spitzbogig romanischer Bau, mit sehr schlichten Details ist die Kirche des Nonnenklosters von St. Thomas, bei Kyllburg, (1225 vollendet), — eine spitzbogige Säulenbasilika mit einer reich ausgestatteten Choranlage von vorwiegend niederrheinischer Art die Kirche von Merzig und in einfach roher Behandlung die von Roth an der Our. — Schmuckreiches Detail von spätestromanischer Formation hat die eigenthümlich angelegte Schlosskapelle von Vianden.

An lothringischen Monumenten kann hier nur eine kleine Templer-Kapelle zu Metz, achteckig, mit spitzbogigem Gewölbe und von geringer Durchbildung, namhaft gemacht werden.

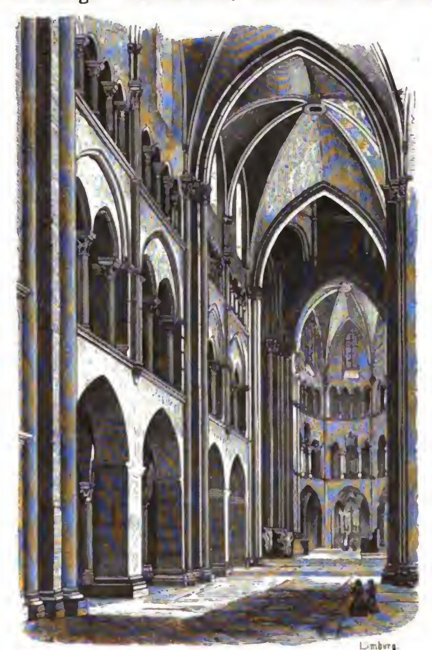
Dann reihen sich die mittelrheinischen Monumente an, zunächst die jüngeren Theile der Dome von Speyer, Worms und Mainz. Am Dom zu Speyer ist es die Prachtausstattung des Querschiffes, welche dieser Epoche angehört: höchst schmuckreich eingerahmte Fenster, krönende Arkaden, stattliche Kranzgesimse über diesen, mit merkwürdiger Aufnahme antikisirender Dekorationsformen und einer Ausprägung des Styles der letzteren in Wechselwirkung mit den eigenthümlichen Zügen romanischer Ornamentik. Die Vollendung des Domes von Worms



Ansicht des Domes zu Worms. (Nach Gladbach.)

gehört überhaupt erst, wie schon (oben, S. 102) bemerkt, der spätromanischen Epoche an; die zierlich charakteristischen Typen der letzteren trägt besonders der Westchor. Am Dome zu Mainz sind der grössere Theil der Seitenschiffe, der an diese anstossende

Kapitelsaal, [1] die Wölbung des Mittelschiffes, besonders aber der grossartige Bau des Westchores, spätromanischer Bau, dessen Abschluss mit der Weihung von 1239 erfolgte. Die Anlage des Chores und seine Ausstattung weisen abermals auf die niederrheinischen Muster zurück. — Ferner: die Kirche St. Martin zu Worms, ein Bau schlichten Systems, 1265 geweiht; die älteren Theile der dortigen Paulskirche, der Chor vom Anfange des



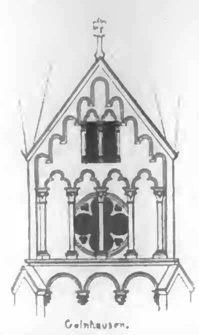
Innenansicht der Domkirche zu Limburg an der Lahn. (Nach Moller.)

Jahrhunderts und die edel durchgebildete Westseite vom Jahr 1261; die Reste der Kirche von Seebach an der Hardt; die Kirche zu Pfaffen-Schwabenheim bei Kreuznach; die älteren Theile der nach 1219 erbauten St. Leonhardskirche zu

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 45 (8. 9.)

Frankfurt, namentlich ein von diesem Bau erhaltenes zierlich leichtes Portal; ein Paar klösterliche Hallenbauten mit spitzbogiger säulengetragener Wölbung, zu Eberbach und zu Schönau bei Heidelberg; der Kreuzgang neben der Stiftskirche von Aschaffenburg, in vorzüglich gediegener Haltung und Durchbildung; u. s. w.

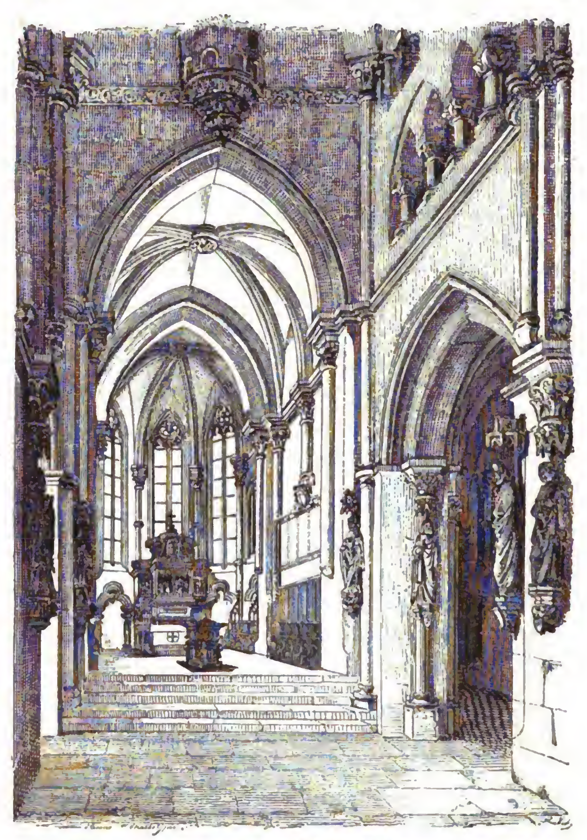
Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in den mittelrheinischen, den hessischen, den fränkischen Gegenden zeigt eine vorzüglich consequente Entfaltung des spitzbogig romanischen Systems (dessen ältere Vorstufen, in den Kirchen von Bronnbach und von Fritzlar, (oben, S. 105) eben diesen Districten angehören), mit der Anwendung des Spitzbogens im Innern bei rundbogigen Oeffnungen, zugleich mit mehr oder weniger belebter Gliederung, mehr oder weniger reicher Dekoration. Noch einigermassen streng, noch nicht gleichmässig durchgebildet erscheint das System an der Ruine der Kirche von Arnsburg in der Wetterau; in charakteristischer Entschiedenheit bei im Ganzen einfacher Behandlung an der Kirche von Otterberg bei Kaiserslautern; in stattlich reicher Durchbildung an der um 1235 geweihten Kirche von Limburg an der Lahn,[1] mit Arkaden-Emporen und Wandgallerieen, mit rhythmischer Entwickelung der auf die Gewölbeformation berechneten, dem festen Kerne angelegten Gliederungen, mit malerisch reicher Thurmanlage und mannigfach dekorativer Zuthat im Aeussern, dem gothischen System (zumal in dessen nordfranzösischen Anfängen) nahezu entsprechend, selbst mit einzelen Elementen gothischer Structur, z. B. einfachen Strebebögen als Widerlager gegen den Druck des Mittelschiffgewölbes, gleichwohl im Wesentlichen die Stufe des Romanismus, seines Massen- und Formprincips noch immer bestimmt einhaltend. — Ferner die Peterskirche und die Pfarrkirche zu Gelnhausen, beide wiederum von einfacher Grundform, dabei aber Querschiff und Chor der letzteren[2] mit überaus reicher dekorativer Ausstattung, in mannigfaltiger Eigenthümlichkeit der Motive und in geschmackvoll feiner Durchbildung des Details. Aehnlich die älteren Theile der Kirche St. Peter und Marcellin zu Seligenstadt. — Sodann in Franken: die Kirche von Wölchingen bei Boxberg, die älteren Theile der Sebalduskirche zu Nürnberg, diese in schwerer,



Gelnhausen.
Pfarrkirche zu Gelnhausen. Chorgiebel. (Nach Moller.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (3.)* — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (7.)*

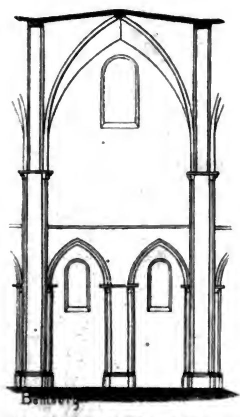
wenig belebter Fassung, und das vorzüglich bedeutungsvolle Beispiel des Domes zu Bamberg. [1] Letzterer, ein doppelchöriger



Sebaldnskirche zu Nürnberg. Blick aus dem Schiffe in den Westchor. (Aus Nürnbergs Kunstleben, von Rettberg.)

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 45 (10).*

Bau, wurde 1237 geweiht; doch gehört der hiemit bezeichneten Epoche nur der östliche Hauptbau an, während die westlichen Theile erheblich jünger sind und, wie es scheint, in die Spätzeit des Jahrhunderts (um und nach 1274) fallen. Das System des Inneren hat eine schlichte Energie, mit charakteristischer Gliederung, doch ohne erhebliche dekorative Zuthat. Dagegen zeigt das Aeussere eine schmuckreiche Durchbildung, am Ostchore, an den Seitenportalen desselben, an einem stattlichen Nordportale in hoher und glanzvoller Schönheit; am westlichen Theile, wo auch die Oeffnungen bereits spitzbogig sind, mit phantastischer Dekoration, indem die Thürme zu den Seiten des dortigen Chores — vielleicht, um den Prachtanlagen der Frühgothik im Westen ein Gegenbild zu liefern — von luftig aufsteigenden Säulen-Erkern umschlossen sind. — Wie weit die Klosterkirche des benachbarten Ebrach (1285 geweiht, im Innern wohl modernisirt) mit dem in Rede stehenden System übereinstimmt, erhellt aus den Vorlagen nicht zur Genüge. Die der Nordfront ihres Querschiffes vorgebaute Michaelskapelle hat im Innern die spitzbogig romanische Anordnung in phantastisch überreicher Behandlung.



Dom zu Bamberg. Inneres System des Schiffbaues. (Aus Försters Denkmalen.)

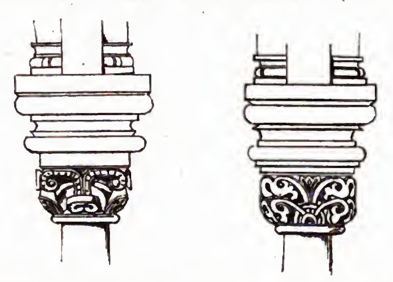
Einzelstücke spätromanisch dekorativer Architektur, kleinere Kapellen von eigenthümlicher Anlage, von mehr oder weniger schmuckreicher Behandlung reihen sich an: die zierlich ausgestattete westliche Vorhalle der Stiftskirche zu Fritzlar; Stücke älteren Baues an den Kirchen von Münnerstadt und von Mellrichstadt im Saalgau; die Westfaçade der Kirche von Vessera; Theile des Domes und der Neumünsterkirche zu Würzburg, auch der Kirche zu Frauenaurach; die Schlosskapelle zu Krautheim, u. s. w. — Zwei doppelgeschossige Schlosskapellen mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, sind vorzüglich bemerkenswerth: auf der Burg zu Nürnberg und zu Eger, beide ursprünglich mit der verbindenden Oeffnung im Zwischengewölbe, beide im Untergeschoss von alterthümlich schwerem, im Obergeschoss von leichterem Verhältniss, die letztere im Obergeschoss spitzbogig. — Eigne, etwas schwere Behandlung mit der merkwürdigen Aufnahme arabischer Ornamentformen an den Säulenkapitälen hat die Euchariuskapelle von

St. Aegydien zu Nürnberg. Ein überaus glänzend und ebenfalls mit einer Neigung zu arabischen Mustern dekorirtes Portal

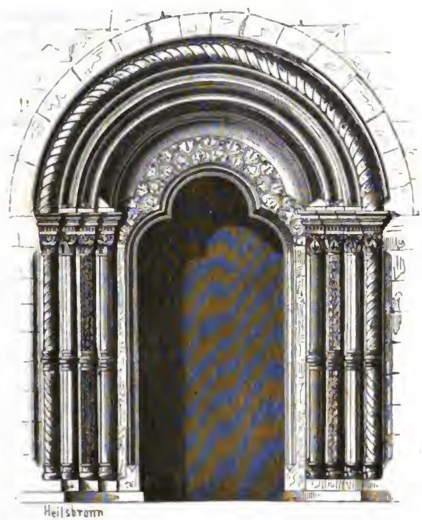


Innenansicht der Eucharinskapelle zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

hat eine kleine Kapelle zu Heilsbronn. — Schlichte achteckige Kapellen zu Grünsfeldhausen bei Grünsfeld (zwei zusammen-



Eucharinskapelle zu Nürnberg. Säulenkapitäl und Basen der Gewölbgurte. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)



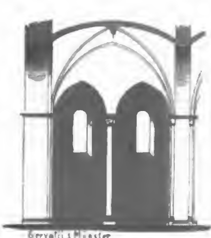
Portal der Kapelle zu Heilsbronn. (Nach Kallenbach und Heideloff.)

hängende Kapellen der Art), zu Standorf bei Kreglingen, zu Ober-Wittighausen. — Endlich die Reste eines Burghauses zu Rothenburg an der Tauber, mit den dekorativen Elementen dieser Epoche.

In der westphälischen Architektur ist es ebenfalls die Anwendung des Spitzbogens für das innere System, die, zunächst auf die allgemeine übliche Anlage des Kirchengebäudes angewandt, die romanische Schlussepoche bezeichnet; — in schlichtester Strenge (mit noch rundbogigen Schiffarkaden) an den Kirchen von Herdecke, Helden, Wallenhorst; in bestimmterer Durchbildung an der Stadtkirche von Büren, der Nicolaikirche zu Lemgo, den grossartigen Cistercienserklosterkirchen von Marienfeld (1222 geweiht und wohl später vollendet) und von Loccum (1240—50); in edler und reicher Entfaltung am Dome von Osnabrück, an der Aegydienkirche zu Wiedenbrück, am Dome von Münster (1225—61.) Der letztere ist zumeist bedeutend und, ausser dekorativen Prachtstücken, besonders durch die Structur des Chores merkwürdig, dessen

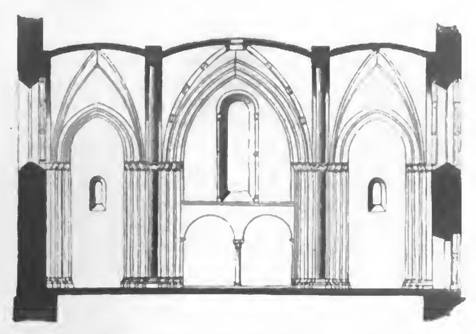
Oberbau, mit einwärts tretenden gegliederten Streben, in völlig selbständiger Weise und ohne von der romanischen Fassung etwas aufzugeben, diejenige Festigung des Systems bewerkstelligt, welche der gothische Styl durch die auswärts gegenstrebenden Theile erreicht. Auch der Schiffbau der Reinoldikirche zu Dortmund gehört hieher, dieser indess schon mit etwas bestimmterer Neigung zur Richtung des gothischen Styles.

Gleichzeitig aber bildet sich die spätromanische Architektur Westphalens zu einem völlig eigenthümlichen System aus. Es ist jener „Hallenbau" mit gleichen Schiffhöhen (im Mittelschiff ohne Oberwände und ohne besondere Beleuchtung durch diese), dessen Anfänge schon in einzelnen Beispielen des zwölften Jahrhunderts gegeben waren. Nunmehr in durchgängiger Verbindung mit spitzbogigem gegliedertem Gewölbe gewinnt dies System ein höchst charaktervolles Gepräge, fest geschlossen, ruhevoll, in gesicherter Kraft, zugleich in der Regel durch gegliederte Formation der stützenden Theile, häufig durch glanzvolle, edel durchgebildete Dekoration, besonders an den Portalen, von lebhafter und anmuthender Wirkung. Der Altarraum schliesst fast ohne Ausnahme viereckig ab, in dieser schärferen Grundform (im Gegensatz gegen das Halbrund der alten Absisform) mit dem Wesen des Aufbaues übereinstimmend, zugleich nicht selten durch dekorative Ausstattung in seiner Wirkung ebenfalls gehoben. — Das System hat verschiedene Entwickelungsstufen. Eine Reihe von Beispielen folgt in der Grunddisposition noch ältern Mustern, mit schmalen Seitenschiffen, mit kleinerer Gewölbtheilung über diesen und grösserer über den Seitenschiffen, mit einem Wechsel von stärkeren und schwächeren Pfeilern (oder Säulen) in den Schiffarkaden: die Servatiikirche zu Münster und die Jakobikirche zu Koesfeld, die Johanniskirche zu Billerbeck, die Kirche von Leyden, die grosse Marienkirche und die Nicolaikirche zu Lippstadt; auch die Kirche St. Simon und Judas zu Ootmarsum im benachbarten holländischen Grenzlande (Overyssel). — Andre zeigen das Streben nach einer mehr gleichartigen Disposition: in völlig schlichter Construction an mehreren Kirchen des Sauerlandes; in verschiedenem Weisen des Ueberganges zwischen alter und neuer Anordnung an der Stiftskirche zu Ober-Marsberg (im Hauptbau nach 1230), an der Stiftskirche zu Geseke, an den schlichteren Beispielen zu Warburg, Brilon, Watersloh, Barsinghausen, u. s. w.; in kunstreichen Versuchen, mit der Anwendung muschelartiger



Servatiikirche zu Münster. Inneres System des Schiffes. (Nach Lübke.)

Halbgewölbe über den Seitenschiffen an drei Kirchen zu Soest, der Marienkirche: zur Höhe, der Petrikirche und der Thomaskirche (bei den letzteren beiden in denjenigen Theilen, welche der Umbildung einer älteren Anlage angehören) und an der kleinen Kirche von Enniger bei Münster; mit Kuppeln über dem Mittelschiff und Halbkuppeln über den Seitenschiffen an der Pfarrkirche von Rüthen. — Noch andre geben die völlig consequente Ausbildung des Systems, zumeist in sehr edler und reicher Durchbildung: die Kirchen zu Methler, Brechten, Castrop, Mengede, Wickede, Huckarde, sämmtlich in



Querdurchschnitt der Kirche zu Methler. (Nach Lübke.)

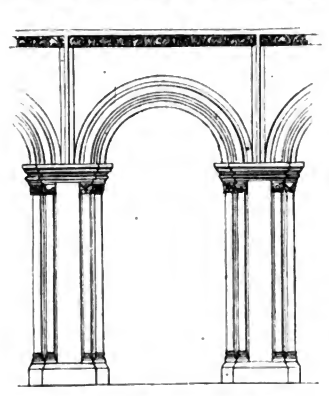
der Umgegend von Dortmund belegen und allerdings von nicht erheblicher Dimension; die minder regelmässigen von Langenhorst, Metelen u. a.; die grossartigeren, zum Theil schon einer gothisirenden Behandlung zugeneigten Beispiele des Domes von Paderborn und der Münsterkirche von Herford (ihren Hauptheilen nach); auch das Schiff der Marien-Stiftskirche zu Lippstadt.

Verschiedene Monumente im Norden reihen sich an. Zu Bremen der Umbau des Domes zur Gewölbkirche in reichem spätromanischem Gefüge (in gothischer Zeit abermals verändert); die Anschariuskirche (1229—43), die Stephanikirche, die Martinikirche (seit 1230), ebendaselbst, ursprünglich Anlagen mittleren Hochbaues, sowie der Hallenbau der Liebfrauenkirche, gleichfalls in Bremen, und die Kirche zu Berne. Endlich die neuerlich abgerissene Kirche zu Marienhafe,[1] eine gewölbte Pfeilerbasilika von seltsam schweren barbaristischen Formen, der

[1] Die alte Kirche zu Marienhafe in Ostfriesland, hsgb. von der Gesellschaft für bild. Kunst und vaterl. Alterthümer in Emden.

aber die charakteristischen Elemente der romanischen Schlussepoche ebenfalls nicht fehlen.

In der sächsischen Architektur erscheint zunächst noch das schlichte Basilikensystem, wie dasselbe in den vorangehenden Epochen geübt war, maassgebend, nur mit denjenigen Elementen einer feiner durchgebildeten Gliederung, einer belebteren und freieren Ornamentik, welche überall die romanische Schlussepoche charakterisiren. Als bezeichnendes Beispiel des Ueberganges zu solcher Richtung ist bereits (oben, S. 110) die 1184 geweihte Kirche von Wechselburg genannt worden. Einige selbständige Schmuckwerke, welche der baulichen Anlage hinzugefügt wurden, eine Kanzel in der Form der alten Ambonen, ein merkwürdiger und eigenthümlicher Altarbau (der aber, wie er von aller Altarausstattung der romanischen Epoche abweicht, seine gegenwärtige Stellung äusseren Merkzeichen zufolge in der That erst in erheblich späterer Zeit erhalten hat und vielleicht von der ursprünglichen Anlage eines Lettners herrührt) entsprechen deren dekorativem Charakter des Gebäudes, doch in noch weicherer und schwungvollerer Behandlung ihrer Einzeltheile. (Ueber die an ihnen befindlichen Reliefsculpturen s. unten.) Die Kirche von Thalbürgel, eine Pfeilerbasilika gleich der ebengenannten, enthält eine Durchbildung des Systems von vorzüglich belebter, edler und rhythmisch geordneter Gliederung, der Art, dass die Schiffarkaden dieses Gebäudes zu den gediegensten Mustern der ganzen Gattung gehören. Ebenfalls eine sehr edle, doch etwas strenger gehaltene Gliederung haben die Reste der Schiffarkaden der Kirche von Lausnitz. — Den altherkömmlichen Wechsel von Säulen und Pfeilern in den Schiffarkaden zeigen die Neumarktskirche zu Merseburg und die Nikolaikirche zu Eisenach, jene in schlichterer, diese in mehr phantastisch bunter Behandlung.



Schiffarkaden der Kirche von Thalbürgel. (Nach Puttrich.)

In einzelnen Fällen wird die herkömmliche Anlage mit gewölbter Decke und mit den für solche bestimmten Gliederformen an den stützenden Theilen versehen. Hiezu gehören zunächst, als Hauptbeispiele, die Kirche von Konradsburg und die vom Kloster Neuwerk zu Goslar. Bei jener (von der aber nur der hohe Chor und die geräumige Krypta unter demselben zur Ausführung gekommen) ist dem umbildenden Prinzip der Gewölbanlage nur erst in sehr mässiger Weise Rechnung getragen; das System an sich ist noch schlicht, aber der Detaildurchbildung ist die höchste Sorgfalt zugewandt, der Art, dass hier eine Gliederformation von edelster, oft klassischer Läuterung und eine Entfaltung der Ornamentik zu Tage tritt, die an phantasievoller Composition, an plastischer Klarheit, an graziösem Schwunge wiederum zu den vorzüglichst gediegenen Leistungen romanischer Kunst gehört. Namentlich die Krypta ist durch den Reichthum des Ornaments an ihren Pfeilern und Säulen ausgezeichnet. Die genannte Kirche von Goslar geht umgekehrt mit Anstrengung auf die Bedingnisse des Gewölbes ein: doch hat sie die Reminiscenzen des alten in sich abgeschlossenen Basilikensystems noch nicht überwunden, und die Detailbehandlung erscheint noch in einem herb schweren Charakter. — Andere Kirchen zu Goslar stehen in einem ähnlichen, vielleicht nur minder wirksamen Uebergangsverhältnisse. — Die Reste der Liebfrauenkirche zu Altenburg scheinen dagegen auf eine einfach gesetzliche Gewölbeanlage zu deuten.



Kirche zu Konradsburg. Säulenkapitäl in der Krypta. (Nach Puttrich.)

Anderweit kommt eine Reihe von dekorativen Baulichkeiten oder Baustücken rundbogiger Formation in Betracht, zum Theil ebenfalls durch eine sehr reizvolle Behandlung ausgezeichnet. So eine Anzahl schmuckreicher Portale: an der Kirche von Treffurt, der Bartholomäikirche zu Zerbst, der Petrikirche zu Wörlitz, den Kirchen von Rochsburg und von Geithayn, dem Dome von Freiberg. Die letztere, die sogenannte „goldne Pforte“, ist mit einer wundersamen Dekoration von plastischer Fülle versehen, Säulen und andern Ornamenten, in denen ein ächt klassischer Zug in phantastisch freier Umgestaltung ersichtlich wird, und bildnerischen Werken von hoch idealistischer Schönheit: (vergl. unten). So

der Kreuzgang und die Abtkapelle zu Pforte (Schulpforte), der Kreuzgang zu Königslutter, der ältere Theil des Kreuzganges neben dem Dome zu Magdeburg. So der stattliche Westchor von St. Michael zu Hildesheim, merkwürdig durch einen Umgang in der Höhe der Krypta und durch würdevolle Ausstattung des Oberbaues; auch der überaus zierliche und geschmackvolle Westflügel des dortigen Kreuzganges, der schon zu den jüngsten Werken romanischer Kunst zählt.

Dann sind vorzüglich ausgezeichnete Beispiele des Schloss- und Schlosskapellenbaues einzureihen: — das „hohe Haus“ der Wartburg, in der Hauptsache, wie es scheint, aus der Regierungsepoche Landgraf Hermann's I. (1190—1216), mit Säulensälen und einer Ausstattung der Façade durch Arkadengallerieen, in den dekorativen Theilen reich und edel, doch noch streng behandelt; — die Schlosskapelle zu Freiburg [1] an der Unstrut, vermuthlich aus der Zeit des Landgrafen Heinrich Raspe (1228 bis 1247), eine Doppelkapelle, deren oberes Geschoss durch den Wohllaut der Anordnung und die vollendete Schönheit der ornamentistischen Theile (bei denen wiederum einige Elemente arabischer Kunst sichtbar werden) eins der ersten Meisterwerke des Styles ausmacht; — die geringere und nur im Untergeschoss erhaltene Schlosskapelle zu Lohra; — der nur in Einzelstücken seiner ursprünglichen Anlage erhaltene alte Flügel des Kaiserpallastes zu Goslar; — auch ein Paar städtische Gebäude, wie eine Domherrn-Curie zu Naumburg und die jetzige Hofapotheke zu Saalfeld.

Im Uebrigen tritt auch in der sächsischen Architektur der romanischen Schlussepoche der Spitzbogen als charakteristisches Element hinzu. Er steht mit verschiedenartiger Fassung der baulichen Anlage in Verbindung.

Zunächst sind es schlichte ungewölbte Pfeilerbasiliken, welche sich dieser Formen bedienen: in noch unentschiedener Weise bei der Kirche im Kloster Marienberg bei Helmstädt, in schlichter aber klar durchgeführter Entwickelung bei der Ruine der Klosterkirche zu Memleben. So auch eine kleine Basilika mit einfachen Pfeilern und mit Säulen von zierlicher Spätform, zu Pötnitz bei Dessau.

Ein bedeutendes Beispiel spitzbogigen Gewölbebaues ist der Dom zu Naumburg [2] (Schiff nebst Thürmen und jüngere Theile der Krypta, 1242 geweiht), das System des Innern nicht eben von flüssiger Entwickelung, doch abermals durch den gediegensten Reiz der ornamentistischen Theile ausgezeichnet; einer der Westthürme auf dieselbe phantastische Wirkung angelegt wie die Westthürme des Bamberger Domes. — Aehnlich in ihren alten Stücken die (zu einem Jagdschlosse umgebaute) Kirche zu

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (2).* — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 46 (6, 7).*

Mildenfurt, nur schon in etwas willkürlicher Behandlung und mit einiger Hinneigung zu gothischer Formenbildung. — Andres Verwandte am Westbau der Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut, an dem südlichen Thurme mit vereinzelter Einstreuung wirklich gothischer Elemente.

In bunterem, zum Theil spielendem Wechsel dekorativer Behandlung: die Liebfrauenkirche zu Arnstadt (mit schlicht rundbogigem, wohl älterem inneren Kerne); die alten Westtheile der St. Blasien- und der Marienkirche zu Mühlhausen, (während die Untertheile des Westbaues der Kirche zu Stadt-Ilm, von der auffällig späteren Gründung des Baues im J. 1287, noch ein streng romanisches Gepräge festhalten); der Westbau der Petrikirche zu Görlitz; Reste des Klosters zum heil. Kreuz bei Meissen; das Portal der Nikolaikirche zu Coswig, und der Kirche zu Nossen (von Altenzelle herrührend); ein umfassender Emporen-Einbau im Innern der Basilika von Hecklingen. U. s. w.

Stattlich reiche und klar gemessene Durchbildung zeigt der Untertheil des Westbaues des Domes von Halberstadt, aus

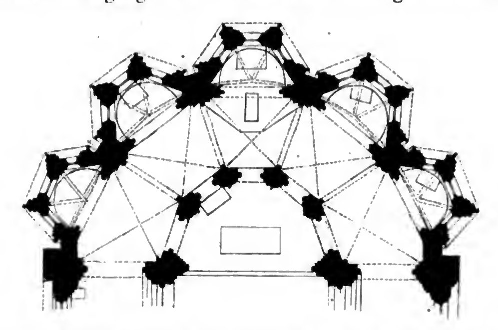


Dom zu Halberstadt. Säulenkapitäl im Unterbau der Thürme. (F. K.)

dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Die Anordnung entspricht einigermassen der Façaden-Anlage frühgothisch französischer

Kathedralen; aber die Formen, die Gliederung, das Ornament, sind noch immer die der deutsch-romanischen Kunst, doch in der anmuthvollsten Ausprägung, welche diese in der Schlussepoche erreicht.

Noch bestimmtere Hinneigung zum nordfranzösischen System, in dessen Uebergange vom romanischen zum gothischen Style,



Dom von Magdeburg. Grundriss des Chorschlusses. (Nach dem Werke von Clemens, Mellin und Rosenthal.)

zeigt sich an den älteren Theilen des Domes zu Magdeburg,[1] der 1208 gegründet und in langsamem Fortschritt aufgeführt wurde. Im Chor, dessen untere Theile nebst denen des Querschiffes hier vornehmlich in Betracht kommen, erscheint eine, auf complicirten Gewölbebau berechnete Anlage, ähnlich wie an französischen Monumenten der genannten Epoche, mit Umgang und Empore und mit unterwärts hinaus tretenden Absiden-Kapellen. Die Bautheile haben eine massenhafte Formation; aber sie sind zugleich auf das Lebhafteste gegliedert und ebenso reich dekorirt, wiederum in den flüssig entwickelten Bildungen des spätromanischen Styles.

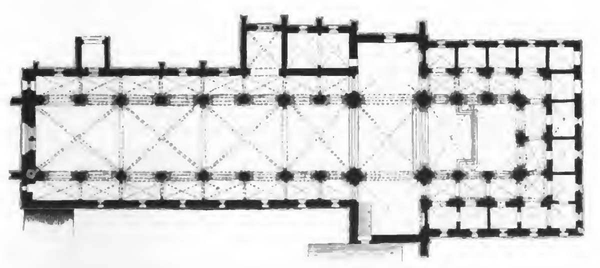


Dom zu Magdeburg. Kapitäl der Eckpfeiler des Chores. (F. K.)

[1] Clemens, Mellin, Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

im Einzelnen mit bemerkenswerther Aufnahme antikisirender Zierden, (des Akanthusornaments.) Der Schiffbau, in seinen Grundzügen ebenfalls der alten Anlage angehörig, ist auf weite räumliche Verhältnisse angelegt, abweichend von dem französi-schen Princip. Im Fortschritt des Baues macht sich mehr und mehr das gothische Element, zuletzt in seiner jüngeren Behandlungsweise, geltend.

Eine eigenthümlich strenge Durchbildung des spitzbogig romanischen Gewölbebaues findet zu Braunschweig statt. Am Alterthümlichsten, mit einer Behandlung, welche noch den Typen des 12. Jahrhunderts entspricht, an dem dortigen Dome, dessen Bau den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts angehört, dessen Vollendung oder Umgestaltung aber durch eine erst 1227 erfolgte Einweihung bezeichnet wird; flüssiger und leichter an der Katharinenkirche (um 1252), der Martinikirche, der Andreaskirche, der Magnikirche, (alle mit späteren Veränderungen der ursprünglichen Anlage.) — Aehnlich in der kleinen und einfachen Kirche von Melverode und in der von Süpplingenburg; — stattlicher und in bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten der Anlage, mit durchgehend spitzbogigen Fensteröffnungen, in der Cistercienserklosterkirche von Riddagshausen,[1]



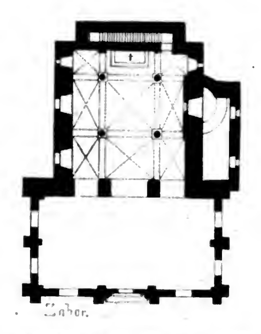
Grundriss der Kirche zu Riddagshausen. (Nach Ahlburg.)

die in ihrem westlichen Theile aber schon den Uebergang zur gothischen Formation zeigt, 1278 geweiht.

Dasselbe System, in völlig schlichter Behandlung bei auch in den Oeffnungen durchgängig angewandtem Spitzbogen, an einigen Theilen des Domes zu Merseburg, welche einem Bau nach 1274 angehören, (Querschiff und Westhalle), an der Marienkirche zu Grimma, am Chor der Kirche zu Nienburg, u. a. m.

[1] Ahlburg, die Klosterkirche zu Riddagshausen.

Einige Monumente der slavischen Nachbarlande, zu einer zierlicheren Entwickelung wohl vornehmlich unter Einfluss des sächsischen Styles dieser Epoche ausgebildet, reihen sich hier an.



Grundriss der Kirche von Zabor. (Nach Wocel.)

In Böhmen einige schmuckreiche Kapellen, zu Podwinetz bei Jung-Bunzlau, zu Zabor u. s. w. Auch die Kirchen von Libitz (in eigenthümlicher Anlage, viereckig, mit vier Säulen im Innern, über denen sich ein Thurm erhebt), von Nudwojowice bei Turnau und die 1197 gegründete Stiftskirche von Tepl. — Die kleine Kirche der h. Agnes zu Prag (Stiftung vom J. 1233) hat schon frühgothisches System, doch noch zierlich romanische Details.

In Mähren das Portal der Dominikanerkirche zum hl. Kreuz in Iglau.

In Schlesien das schmuckreiche Portal von St. Vincenz zu Breslau, gegenwärtig der dortigen Maria-Magdalenenkirche eingefügt. Auch die älteren Theile der Kirche zu Trebnitz, vom J. 1203.

In Gross-Polen die Klosterkirche von Sulcjow bei Piotskow, mit den Elementen zierlich dekorativer Behandlung.

In Süddeutschland macht sich an den oberrheinischen und schweizerischen Monumenten der romanischen Schlussepoche wiederum, ähnlich wie in der Epoche des 12. Jahrhunderts, obgleich zum Theil in andern Verhältnissen, ein Gemisch verschiedenartiger Einflüsse geltend.

Als spitzbogige Gewölbebauten sind die Kirche der h. Fides zu Schletstadt und die zu Gebweiler im Elsass namhaft zu machen. Beide scheinen Einiges von französischem, etwa burgundischem Einfluss zu verrathen, an der erstern in der Ausstattung des Mittelthurms, in der andern an den Dekorationen der Façade. — Einiges barock phantastisches Element hat die hl. Kreuzkapelle zu St. Odilien.

Verwandtschaft mit mittel- und niederrheinischem Spätstyl, in zumeist sehr edler Fassung, zeigen die älteren Theile der Münster von Freiburg im Breisgau und von Strassburg, bei jenem der Querbau, bei diesem die gesammte Choranlage, die letztere, wie es scheint, mit älteren Einzelresten und zum

Theil (im südlichen Querschiffflügel) mit der Aufnahme primitiv gothischer Formen. — Aehnlicher Richtung schliessen sich auch die älteren Theile von St. Thomas zu Strassburg an, namentlich der westliche Thurmbau.

Der Münster zu Basel [1] folgt, in den wesentlichen Theilen seines inneren Baues, dem durchgebildet spitzbogigen System, wie dieses sich besonders im mittleren Deutschland ausprägte, zum Theil mit zierlich phantastischen, zum Theil aber auch mit ungefüg schweren Details. Eigenthümlich ist ein, in der Tiefe der Krypta angeordneter Chorumgang; sodann das seltsam barocke Dekorationsstück der St. Gallenpforte (am nördlichen Querschiffflügel), die sich in der Nachahmung streng romanischer Formen und mit reichlichem Sculpturenschmuck spielend aufbaut. (Wesentliche Theile des Münsters gehören einer spätgothischen Herstellung an.) — Andre Bauten verwandten Systems sind: der Dom zu Chur, dessen Chor 1208 und dessen Schiff 1282 vollendet wurde, mit den Anzeichen norditalienischer Einwirkung, namentlich in der Anlage der Krypta; der Chor der Liebfrauen-



Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

[1] Beschreibung der Münsterkirche etc. in Basel.

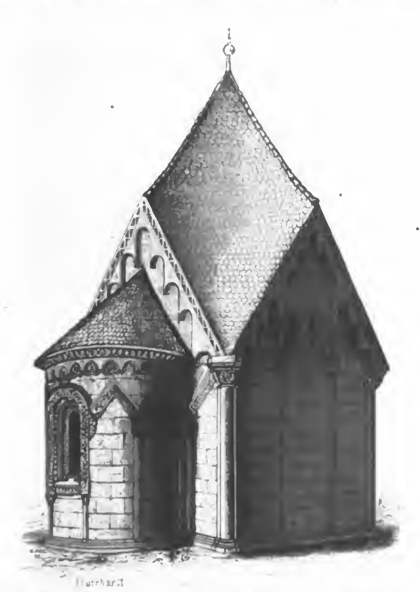
kirche zu Neuenburg (Neuchâtel); die Schiffarkaden der Kathedrale von Genf, die letzteren wiederum mit französirenden Elementen und mit lebhafter Einwirkung jener barock phantastischen Dekorationsweise, welche sich an den älteren Monumenten derselben Gegend (und an diesen zum Theil ebenfalls bis in das 13. Jahrhundert hinab, — vergl. oben, S. 129) ausgebildet hatte.

Der schon (S. 113) erwähnte Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich hat durch seine Anordnung und Ausstattung den lebhaftesten malerischen Reiz, mit einer Fülle dekorativer und figürlicher Sculptur, welche derselben, jedenfalls auf altnationaler Stimmung beruhenden Geschmacksrichtung ihr Dasein verdankt, mannigfach noch herb und alterthümelnd in den Einzelheiten der Behandlung, zugleich aber (in den figürlichen Theilen) mit Motiven einer so lebendigen Entwickelung, dass hiemit die Schlussepoche des romanischen Styles zuversichtlich documentirt erscheint.

In der schwäbischen Architektur bleibt der schlichte Basilikenbau entschieden vorherrschend. Gewölbebauten, zumal von grösserer Anlage, sind selten; dagegen bildet sich ein dekorativer Geschmack von reichster Fülle aus, zum Theil in üppig phantastischer, zum Theil in einer edel gemessenen Behandlung. So die Johanniskirche zu Schwäbisch-Gmünd, eine rundbogige Pfeilerbasilika, die Kirchen zu Brenz und zu Heidenheim, Säulenbasiliken derselben Art, die Kirchen zu Weinsberg und Oberstenfeld, spitzbogige Säulenbasiliken, die heil. Grabkirche zu Denkendorf, eine spitzbogige Pfeilerbasilika. Gewölbkirchen sind die Stiftskirche zu Ellwangen (innen modernisirt) und die Schlosskirche zu Pforzheim, die im Fortschritt des Baues vom romanischen zum gothischen Style übergeht. — Als kleinere Dekorativbauten sind hervorzuheben: eine sechseckige Kapelle zu Komburg bei Schwäb. Hall; die Michaelskapelle an der Josephskirche zu Heilbronn, mit reizvoll und zum Theil in zierlich arabischen Formen geschmücktem Gewölbe; die Walderichskapelle zu Murrhardt, ein kleiner Bau von überreich phantastischer Ausstattung, mit Motiven, die theils an die karolingische Epoche, theils an Schmucktheile, welche an apulischen Kirchen vorkommen, erinnern; Einiges zu Bebenhausen, namentlich die Geisselkammer; endlich ein Theil der schmuckreichen Klostergebäude zu Maulbronn, besonders die Vorhalle der Kirche, das Refectorium, der Nordflügel des Kreuzganges, von vorzüglich geschmackvoller, zum Theil allerdings schon in die Gothik übergehender Behandlung.

Einige schlichte spitzbogige Basiliken, theils mit schlanken achteckigen Pfeilern, theils mit Rundsäulen, bilden in ihrer

neutralen Verfassung geradehin eine Zwischenstufe zwischen romanischem und gothischem Style: die Dionysiuskirche zu Ess-



Die Walderichskapelle zu Murrhardt. (Nach den Jahresheften des Würt. Alterth.-Vereins.)

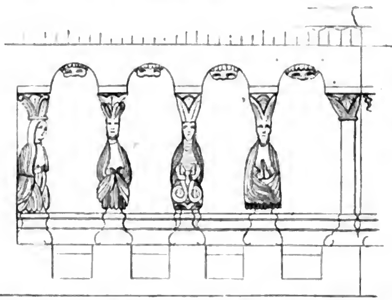
lingen, die Stadtkirche zu Tiefenbronn, die Stadtkirche zu Leonberg, die Johanniskirche zu Crailsheim, die Pfarrkirche zu Owen bei Kirchheim.

Die bairische Architektur scheint im Wesentlichen ebenfalls an der alterthümlichen Richtung festzuhalten, auch im Dekorativen, wo sich den charakteristischen Spätformen häufig noch ein Zug von schwerer, barbaristischer Sinnesrichtung beimischt.

Wesentliche Theile des schon (oben, S. 114) genannten Münsters von Biburg scheinen erst der Zeit nach dem Brande von 1228 anzugehören. An der Kirche von Mosburg ist das schwer

schmuckreiche Portal, charakteristischen Einzeltheilen zufolge, jedenfalls der jüngsten, durch die Einweihung von 1212 bezeichneten Bauepoche zuzuschreiben. Die um 1202 gegründete Kirche von Ilmmünster hat Elemente einer seltsam willkürlichen Ausstattung. Die Ottokapelle zu Kelheim an der Donau vom Jahr 1232 ist durch ein zierliches Portal besonders bemerkenswerth. — Dann sind einige Rundkapellen zu erwähnen, Kirchhofkapellen mit gewölbtem Gruftraume, wie zu Perschen bei Nabburg und zu Mühldorf am Inn, — zu anderm kirchlichen Gebrauch, wie zu Steingaden bei Schongau, diese mit zierlicher Aussendekoration. — So auch die Georgskapelle auf Schloss Trausnitz bei Landshut (zwischen 1204—31 erbaut).

Einige Monumente sind von eigenthümlicher Bedeutung. So die Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg, eine rundbogige Basilika, im Chor mit Pfeilern, im Schiff mit hohen Säulen, mit einem Gewölbfelde über dem Altarraume und unterwölbter Empore auf der Westseite. Die Behandlung hat auffällige; zum Phantastischen geneigte Besonderheiten, aber zugleich, in der Hauptform der Kapitäle, in der Gurtenbildung der Gewölbtheile, den entschiedenen Charakter der Spätzeit; ein einzeln vorkommendes Rosettenfenster, ein spitzbogiger Fries am Aeussern des Mittelschiffes entsprechen solchem Charakter. Ein Südportal ist nach englischer Art reich mit Zikzakornament umgeben; ein sehr schmuckreicher Portalbau auf der Nordseite [1] hat höchst



Wandarkade neben dem Portal der Schottenkirche zu Regensburg. (Nach Popp und Bülau.)

Phantastisches in der Anordnung und ebenso barbaristische Behandlung in seiner figürlich sinnbildnerischen Ausstattung. Wie viel von alledem nationaler Grundlage, wie viel der irischen Mission, der das Kloster angehörte, zuzuschreiben sein mag, muss

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 46 (3).

dahin gestellt bleiben; die in prägnanter Stylform ausgebildeten Einzeltheile deuten jedenfalls auf einen Bau in verhältnissmässig sehr später Zeit; es ist nicht ganz unglaublich, dass derselbe (mit Ausnahme einiger älteren Stücke in seinem östlichen Theile) erst nach einem Brande von 1278 zur Ausführung gekommen ist.[1] — Einiges Verwandte in der Formenbehandlung, doch ohne jene phantastischen Elemente, hat die Kirche zu Altenstadt bei Schongau. Dies ist ein durchgeführter Gewölbebau, schlichten Systems, aber in einer Weise der Construction und ihrer ästhetischen Beziehung, die, mehr als es sonst bei deutsch-romanischen Kirchen der Fall, eine Uebersetzung französisch-gothischen Aufbaues in deutsch-romanische Formen zu bezeichnen scheint. Das Westportal zeigt eine lebhafte Annäherung an spätromanisch lombardischen Styl. Auch dieser Bau gehört ohne Zweifel schon der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts an. — Die Kirche vom Kloster Bergen zwischen Donauwörth und Ingolstadt scheint eine ähnliche Anlage gehabt zu haben.



Pfeilerkapitäl in der Kirche zu Altenstadt. (Nach E. Förster.)

Spitzbogige Formen zeigen die Kirche zu Perschen, die zu Chammünster (mit spätgothischer Restauration,) die Klosterkirche zu St. Jakob am Anger in München (zwischen 1231 bis 1253 erbaut, wiederum noch in sonst durchaus alterthümelnder romanischer Behandlung), die Leonhardskirche zu Regensburg, ein Hallenbau mit gleich hohen Schiffen, auch Einiges bei St. Emmeram, ebendaselbst: ein Portalbau am Emmeramsplatz und die älteren, schon gothisirenden Theile des Kreuzganges.

Die Architektur der tirolischen und salzburgischen Lande scheint im Wechselverhältniss zur bairischen zu stehen, lässt gleichzeitig aber starke und entschiedene lombardische Einflüsse erkennen.

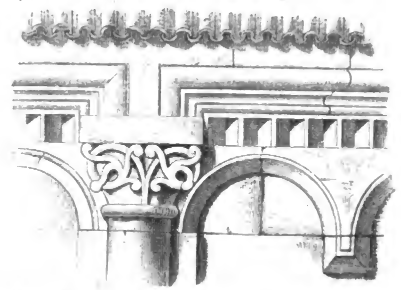
Botzen hat in dem Thurme der dortigen Dominikanerkirche, der bestimmt aus den letzten Decennien des 13. Jahrhunderts herrührt, einen Beleg für die lange Dauer schlicht romanischer

[1] Im J. 1275 war allerdings schon der gothische Prachtbau des Domes zu Regensburg gegründet. Aber sein System war eben ein aus der Fremde eingeführtes, und ihm gegenüber konnte sich das ältere einstweilen noch sehr wohl mit aller Kraft geltend zu machen suchen.

Formation. Das Hauptportal der dortigen Pfarrkirche, aus wechselfarbigem Marmor, ist ein Nachbild lombardischer Portale. Der Kreuzgang des dortigen Franziskanerklosters hat zierliche gebrochenbogige Säulen-Arkaden. — Der Domkreuzgang zu Brixen hat nicht minder zierliche, wiederum mehr nach italienischem Geschmack behandelte Rundbogenarkaden. — Die Kirche zu Inichen (mit älterer Krypta) ist in phantastisch reichen, spätromanischen Formen aufgeführt. — Mehrere Portale in der Umgegend von Meran, an der Kapellenruine der Zenoburg, auf Schloss Tirol, an der Kirche vom Dorf Tirol, haben eine Ausstattung mit barbaristisch phantastischen Sculpturen, lassen aber in der Behandlung zum Theil nicht minder deutlich die romanische Spätzeit erkennen.

Zu Salzburg ist das Schiff der Franziskanerkirche ein schwerer spitzbogig romanischer Gewölbebau, ihr Portal, ähnlich dem von St. Peter (oben, S. 115), ein Dekorationsstück nach lombardischer Art. — Aehnliches in den alten Theilen der Stiftskirche zu Berchtesgaden, an der Pfarrkirche und an St. Zeno zu Reichenhall, an dem Südthurm der Stadtkirche zu Hallein, an der Stiftskirche zu Laufen, u. s. w.

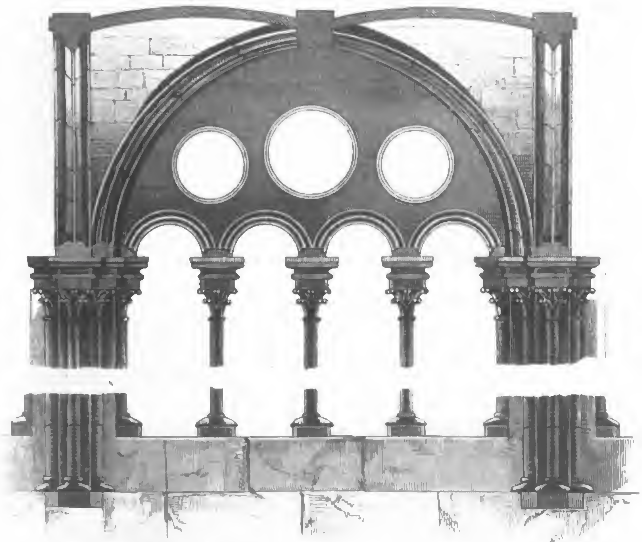
Das Erzherzogthum Oesterreich hat ausgezeichnete Monumente der romanischen Schlussperiode, zum grossen Theil mit reicher Dekoration, die sich, auf der Grundlage einer derben, selbst schweren Formenbildung, in eigenthümlich glänzender, zumeist üppig reicher Behandlung entfaltet.



Kirche zu Heiligenkreuz. Aeussere Wandkrönung. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Die Kirche zu Deutsch-Altenburg, vom J. 1213, erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage noch als eine schlichte

rundbogige Pfeilerbasilika. Aehnlich die (später umgebaute) Stadtpfarrkirche zu Wels, mit ansehnlichem, noch etwas barbaristischem Portal. — Auch das Schiff der Klosterkirche von Heiligenkreuz hat rundbogige Pfeiler-Arkaden, ist aber zugleich mit ausgebildeter Ueberwölbung und mit schmuckvoller Ausstattung der angedeuteten Art versehen, die sich durchweg, besonders im Aeussern, schon in charakteristischen Spätformen



Kirche zu Heiligenkreuz. System des Kreuzganges: jüngere Formation. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

ausbildet. Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche haben die reizvolle Durchbildung abermals jüngerer Zeit, schon mit Uebergängen zur gothischen Formation. — Aehnliches an der Klosterkirche von Lilienfeld.

Einige Kirchen, zu Wildungsmauer, Petronell, Thernberg, Schöngrabern, haben eine schlichte einschiffige Anlage, mit Gewölben späterer Formation, theils in strengerer, theils in schmuckvoll reicherer Ausstattung. In letzterer Beziehung ist namentlich die Kirche von Schöngrabern ausgezeichnet.

Sehr häufig finden sich Rundkapellen, besonders für die Zwecke des Gräberdienstes und mit gewölbter Gruft. Auch bei ihnen wechselt einfache und schmuckreiche Behandlung, die letztere durchgängig im Charakter der Schlussepoche und ihrer letzten Ausgänge. Strengere Beispiele unter Andern zu Hainburg, zu Petronell (eine Taufkapelle), zu Scheiblingkirchen, glänzender zu Deutsch-Altenburg, Mödling, Pulkau, Hartberg (in Ober-Steiermark), Tuln. Die letztgenannte Kapelle, elfeckig, trägt völlig das Gepräge der jüngsten Entwickelung, etwa der Zeit um die Mitte oder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, im Aeussern mit Spitzbogenblenden und andrer Dekoration, vornehmlich durch ein Portal an kunstreicher, glänzend phantastischer Behandlung ausgezeichnet.

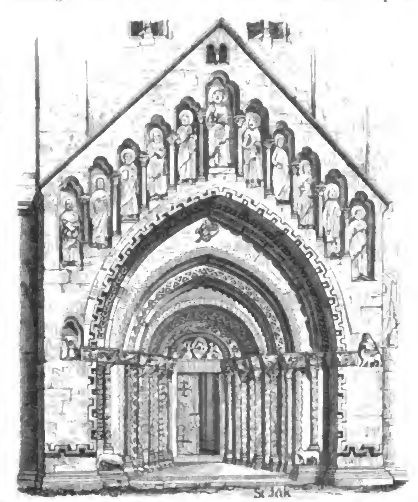
Derselben Spätzeit, vermuthlich einer nach einem Brande von 1258 erfolgten Ausführung, scheint der alte Westbau von St. Stephan zu Wien anzugehören. Das Portal ist dem der Kapelle von Tuln ähnlich, doch noch zierlicher, noch reicher entwickelt und zugleich mit Sculpturen versehen, welche dasselbe jüngste Gepräge tragen. Das Portal ist rundbogig, aber von einem ausserhalb vortretenden Spitzbogen umfasst, der als abermals jüngerer Zusatz, vermuthlich nach einem Brande von 1276, erscheint.

Ausgeprägten spitzbogig romanischen Gewölbebau hat das Schiff des Domes von Wiener-Neustadt (1220—30, im Innern noch in schwerer Behandlung), das der 1221 gestifteten Kirche St. Michael in Wien und das der Kirche von St. Margarethen am Moos.

Dieselbe bauliche Richtung wurde auf das angrenzende Ungarn, namentlich auf den von der Donau und Drau umschlossenen Theil des Landes, übergetragen. Die Bauten sind Gewölbkirchen mit gegliederter Durchbildung des inneren Systems, mit schmuckvoller Ausstattung des Aeussern, welche der üppigen Fülle der österreichischen Dekorationsweise entspricht und sie im Ganzen, wie es scheint, zur noch reicheren Verwendung bringt. Die Kirche des im J. 1202 gegründeten Klosters von Lébény (Leiden) ist ein zunächst charakteristisches Beispiel im glänzenden Spätcharakter. Aehnlich die (neuerlich abgerissene) Kirche von Nagy-Károly, die von Apátfalva (seit 1232), die von Felsö-Örs. — Die Kirche des Klosters Martinsberg (1222 geweiht, — später vollendet oder umgewandelt?) ist ein spitzbogiger Bau, schon mit Gothicismen in der Formenbehandlung. — Die Kirche von St. Ják, ebenfalls spitzbogigen Systems, ist durch vorzüglichst reiche Ausstattung und im Einzelnen sehr

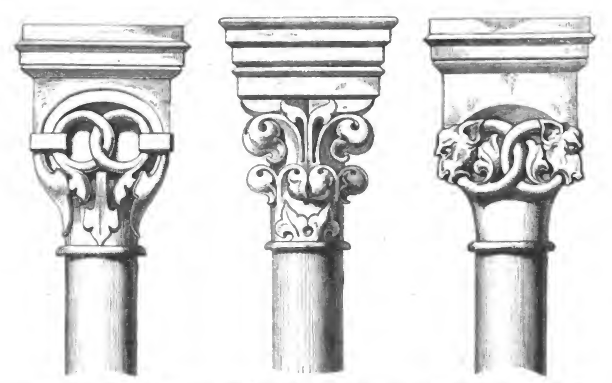
geschmackvolle Durchbildung von Allen ausgezeichnet; ihr prachtvoller Portalbau, innen rundbogig, in seinen äusseren Umfassungen zum gesteigert erhöhten Spitzbogen übergehend, bildet das Muster der Portale von Tuln und von St. Stephan zu Wien zu neuer Wirkung um. Andre Beispiele zu Horpacz, ebenfalls mit höchst schmuckreichem Portale, zu Zsámbék, zu Ocza. — Auch an bemerkenswerthen Rund- oder Polygonkapellen fehlt es nicht: zu St. Ják, zu Pápocz, zu Oedenburg.

Im sächsischen Siebenbürgen, welches seit 1143 deutsch-niederrheinische Colonisten aufgenommen hatte, zeigt sich eine schlichtere und, wie es scheint, mehr dem norddeutschen Charakter entsprechende Behandlung der romanischen Architektur. Die Kirche des h. Michael zu Michelsberg ist eine einfache Pfeilerbasilika, doch mit edel durchgebildeter Portalanlage, welche wiederum die romanische Schlussepoche bezeichnet. Andre Portale zu Holzmengen, Szakadat, Neudorf, Rätsch. Als bedeutendster romanischer Bau des Landes gilt die Kathedrale von Karlsburg. — Der romanische Styl blieb in diesem entlegenen Grenzlande bis auf sehr späte Zeit in



Kirche zu St. Ják. Westportal. (Nach den mittelalterl. Kunstdenkmalen d. österr. Kaiserstaates.)

Uebung. Die romanische Kirche zu Sächsisch-Reen hat das inschriftliche Datum ihrer Erbauung im J. 1330.



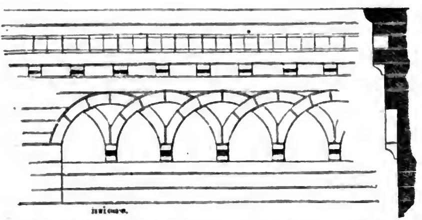
Kirche zu Horpacz. Kapitäle von den Säulchen des Chorbogens. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Es ist hier beiläufig ein Blick auf Serbien [1] zu werfen, wo sich in der Epoche der selbständigen Blüthe des Landes, vom Anfange des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts, ein eigenthümlicher Mischstyl byzantinischer und occidentalisch romanischer Elemente entwickelt. Die Ruine der Kirche zu Schitscha bei Karanovatz und die von Studenitza (1209) sind schlichtere, — die des Klosters Vissoki-Decan (um die Mitte des 14. Jahrhunderts), die jüngere von Ravánitza, die von Manassia (um 1400) sind ansehnlichere Beispiele dieser Art. — Nach dem Fall des Landes unter türkische Herrschaft tritt dann eine ausschliesslich byzantinische Bauweise ein. So bei der Kathedralkirche von Ipek (seit 1428).

Eine sehr eigenthümliche Ausbildung findet die Architektur der romanischen Schlussepoche in den germanisirt slavischen Landen des deutschen Nordostens. Auf das materielle Bedingniss ist (oben, S. 117), bei der Notiz von den Anfängen der Architektur dieser Gegenden, bereits hingedeutet worden. Das Material ist theils Granit, theils, und gegenwärtig in sehr vorwiegendem Maasse, gebrannter Ziegel. Beide Stoffe hatten eine im Ganzen schlichtere, mehr auf Massenwirkung hinausgehende Anordnung zur Folge, der Granit wegen der Schwierigkeit seiner Behandlung, der Ziegel wegen der kleineren Dimension des

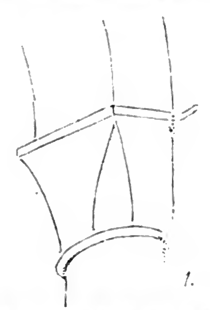
[1] Mertens, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender, 1847, S. 163.

Einzelstuckes. Aber der letztere verstattete gleichzeitig, schon bei schmuckloser Bildung, mancherlei Lagenwechsel und dadurch bewerkstelligte Musterung, war dabei (im Modell) leicht bildsam und somit zur Herstellung feinerer Gliederungen und Verzierungen (doch immer ohne starke Ausladung) geeignet, gab auch zu



Kranzgesims und Rundbogenfries an der Kirche von Jerichow. (Nach v. Quast.)

mancher polychromatischen Wirkung, durch Einreihung dunkel glasirter Stücke, durch kalkgeputzte Füllungen, Anlass. Es ist indess nicht allein das Material, es ist in demselben Maasse auch die volksthümliche Stimmung, was den Bauten dieser Lande ihr eigenthümliches Gepräge giebt. Es spricht sich in demselben eine gewisse Herbheit des Sinnes aus, die füglich nur im Nationalcharakter ihre hinreichende Erklärung findet. Bezeichnend ist in solchem Betracht u. A. jenes Ziegelwürfelkapitäl mit scharf abgeschnittener Eckschräge, das hier zumeist den Uebergang von der Rundform der Säule (oder Halbsäule) zu dem Viereck der Deckplatte ausmacht und an dessen Stelle aus demselben Stoffe und mit derselben Leichtigkeit auch eine flüssigere Formation herzustellen gewesen wäre, wenn anders der volksthümliche Sinn ein derartiges Bedürfniss empfunden hätte. Nur wo der nächste Grenzverkehr mit der innerdeutschen Architektur stattfand, findet sich die Form des abgerundeten Würfelkapitäles nachgebildet; und nur in wenig Einzelfällen zeigt sich die Anwendung des Sandsteins für schmuckreiche Kapitäle, in denen man, in doppelt scharfem Gegensatze gegen den eignen Geschmack, die zierlich phantastischen Formen ächt deutscher Kunst wiederholen lässt.



Kapitäl in der Marienkirche zu Bergen. (F. K.)

Granitbauten, wie bereits angedeutet, sind die erheblich geringere Zahl. Ihre Behandlung ist in der Regel sehr schlicht; die Spätepoche charakterisirt sich insgemein durch Anwendung des Spitzbogens, für die Haupttheile, oder auch für sämmtliche Gewölbformen; bisweilen auch durch die Zufügung feinerer Details aus gebranntem Thon. Zumeist sind es einfache Landkirchen. Ein Granitbau von vorzüglich gediegener Durchbildung ist die Klosterkirche von Zinna, unfern von Jüterbog, eine spitzbogige Pfeilerbasilika, in den Seitenschiffen mit Consolen für eine hier schon ursprünglich beabsichtigte Ueberwölbung, die von einer Hülse aus gebranntem Thon umkleidet und in dieser zierlich ornamentistisch ausgebildet sind. — Dann mag der Unterbau von der Westseite der Nikolaikirche zu Berlin genannt werden. sowie einige, der letzten Spätzeit des Styles angehörige schlichte Kirchen in Pommern: die Nikolaikirchen zu Pasewalk und Greiffenberg, die Kirchen zu Bahn und zu Fiddichow.

Unter den Ziegelbauten lassen die des sächsischen Grenzlandes eine nähere Einwirkung des innerdeutschen Styles erkennen, namentlich in jener Nachbildung des Rundwürfelkapitäles. Es gehört hieher die schon erwähnte Dammkirche zu Jüterbog, in der ursprünglichen Anlage eine rundbogige Pfeilerbasilika, und mehrere spitzbogige Gewölbkirchen: die Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Klosterkirche zu Dobrilug, die im



Console in der Kirche von Zinna. (Nach Puttrich.)



Klosterkirche zu Dobrilug Aeussere Bekrönung der Absis. (Nach Puttrich.)

Fortgange ihres Baues schon in das gothische System übergehende Klosterkirche von Güldenstern bei Mühlberg.

Die brandenburgischen Marken zeigen den Ziegelbau in charakteristisch eigenthümlicher Ausbildung, in verschiedenartiger Anlage, in stufenweise fortschreitender Entwickelung. Die ebenfalls schon genannte Klosterkirche zu Jerichow ist eine Säulenbasilika, im Innern streng, mit kurzen massig behandelten

Rundsäulen, im Aeussern von edel durchgebildeter Ausstattung, im Westbau von schon erheblich späterer Gestalt; die Säulen der Krypta mit Sandsteinkapitälen, gleichfalls in entschiedenen

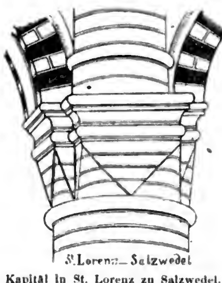


Ansicht der Kirche von Jerichow. (Nach Strack.)

Spätformen und von zierlich durchgebildeter Behandlung. Verwandten Charakter haben die benachbarten Kirchen von Schönhausen (1212 geweiht) und von Sandau, der Westbau der Kirche von Werben, die Stadtkirche von Jerichow, die des Dorfes Redekin. Ebenso die älteren Theile, Chor und Querschiff, der Klosterkirche von Lehnin. — Brandenburg hat zwei Pfeilerbasiliken: die in ihren älteren Theilen strenger behandelte Nikolaikirche und den Dom, dessen ursprüngliche (später umgebaute) Anlage eine belebtere Durchbildung verräth, in der 1235 geweihten Krypta wiederum mit schmuckreichen Sandsteinkapitälen. — Die Altmark hat zwei rundbogige Gewölbkirchen: die Klosterkirche von Arendsee, mit Kuppeln über dem Mittelschiff, und die Klosterkirche von Diesdorf. — Jüngste Ausbildung, mit der Anwendung des Spitzbogens, zeigen das Schiff der Klosterkirche von Lehnin, angeblich 1272 vollendet, die Lorenzkirche zu Salzwedel, die alten Theile der Marienkirche zu Gardelegen, der Thurmbau des Domes von

Stendal und der dortige Kreuzgang, dieser wiederum mit Sandsteindetails.

Mecklenburg besitzt in dem Dome zu Ratzeburg einen Bau von durchgebildet strenger Gewölbanlage, rundbogig und mit schlichtem frühspitzbogigem Gewölbe. Verwandte Beschaffenheit scheinen die benachbarten Kirchen von Schlagsdorf und Vietlübbe zu haben. Andre rundbogige Kirchen von Bedeutung zu Gadebusch und zu Lübow, mit durchgängiger Anwendung des Spitzbogens, zu Mölln. Das letztere System im Uebrigen bei kleineren Stadt- und Landkirchen vielfach verbreitet. Die Kirche der Altstadt Röbel, ein Exemplar der Art, durch polychromatische Ausstattung ihres Chor-Innern eigenthümlich ausgezeichnet. — Die Westfaçade der Kirche von Doberan enthält die Reste eines 1232 geweihten Baues; der Westthurm des Domes von Schwerin rührt von einem 1248 geweihten Bau her.



Kapitäl in St. Lorenz zu Salzwedel. (Nach v. Quast.)

In Pommern wird die Marienkirche zu Bergen auf der Insel Rügen 1193 als schon vorhandener Ziegelbau genannt; ihre älteren Theile zeigen den Styl in noch schlichter Fassung, (der Westbau jedoch schon die Anwendung des Spitzbogens). Aehnlich der Altarraum der Kirche von Altenkirchen, ebendaselbst. — Die älteren Theile der Klosterkirche von Colbatz, Querbau und angrenzende Stücke bekunden eine vorgeschrittene Entwickelung, der Schiffbau, spitzbogigen Systems, die Uebergänge zu gothischer Bildung. — Die älteren Theile des Domes von Cammin, Querbau und Chor, haben geschmackvoll dekorative Elemente, von ebenso fein durchgebildeter Gliederung wie geschickter Benutzung der stofflichen Motive. — Jüngste romanische Reste sind: die Ruine der Kirche von Eldena bei Greifswald, der Chor der Kirche von Lassan, das Langhaus der Kirche von Verchen, die Kirche von Kirch-Baggendorf bei Grimme (mit zierlichen Gurtenkuppeln), die von Wolkow bei Treptow.

In Preussen ist die Klosterkirche von Oliva bei Danzig zu erwähnen, die im Kerne ihres Langbaues das System von Colbatz nachgebildet zeigt, strenger (nach 1235) im westlichen Theil, in jüngerer Formation in den östlichen Stücken. Die östlichen Thürme der Kathedrale von Culmsee, von schlicht romanischer Behandlung, rühren von einem seit 1251 ausgeführten Bau her.

Frankreich.

Im französischen Südosten, in der Provence und den Nachbardistricten, hatte sich während des 12. Jahrhunderts eine dekorative Richtung von glänzender klassischer Feinheit entwickelt. Im Beginn der romanischen Schlussepoche, um das Ende des 12. Jahrhunderts, gelangt sie zur üppigsten Blüthe, die Dekorationen in reichlicherer Fülle verwendend, die antiken Formen zur mehr phantastischen Wirkung umbildend, sie kühner durcheinander werfend, ihnen Bildnerisches oft in ausgedehntem Maasse einreihend, zugleich über umfassendere Districte verbreitet. Aber die Albigenserkriege (seit 1209), welche das gesammte Culturleben von Südfrankreich vernichteten, brachten auch dieser künstlerischen Blüthe den Untergang. Die Thätigkeit ward plötzlich abgerissen, die Arbeiten zum Theil in Mitten des Werkes eingestellt; nur wenige wurden, nachdem jene Stürme vorübergebraust, wieder aufgenommen, nur bei wenigen eine nachträgliche Vollendung im alten Sinne erstrebt.

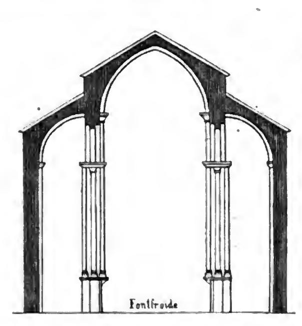
Wie entschieden zu Anfang des 13. Jahrhunderts die alte künstlerische Richtung noch fest stand, bezeugen zunächst die Baulichkeiten des zu dieser Zeit gegründeten Klosters Grammont im Dép. Hérault. Hier, besonders in dem kleinen Klosterhofe, sind es allerdings nicht die antikisirend provenzalischen, sondern die nordischen Formen, welche sich mehrfach (vergl. oben, S. 124) in jener Gegend finden, aber diese in der That noch in völlig schlichter und strenger Behandlung, nur in der Kapitälformation die jüngere Zeit bezeichnend. — Der Kreuzgang der Abtei von Valmagne, ebendaselbst, hat ein seltsames Gemisch romanischer Formen im strengeren nordischen Charakter und in zierlicher Durchbildung und gothischer Disposition. Es scheint ein Bau zu sein, der mit Materialien, welche vor dem Kriege vorbereitet waren, nach der späteren Rückkehr günstigerer Verhältnisse ausgeführt ward. — Andere Bauten aus jüngster romanischer Zeit im Dép. Hérault sind die älteren Theile der Kathedrale von Béziers und die Klosterkirche von St. Augustin.

In der Provence trägt das Südportal der Kirche Ste. Marthe zu Tarascon jene schon mehr phantastische Umbildung der früheren Behandlungsweise. Aehnlich, in ansehnlichem Aufbau, das Portal der Kathedrale von Arles[1] (ein Gebäude in der üblichen Anlage mit spitzbogigem Tonnengewölbe), — in noch glanzvollerer Weise der mit drei Portalen ausgestattete Façadenbau von St. Gilles, auf der Westseite der Rhonemündungen; aber die Arbeiten sind hier nur in der unteren Hälfte zur Ausführung gekommen, während die obere Hälfte der entsprechenden Ausstattung entbehrt. (Der Bau der, im Uebrigen zumeist

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 43 (3).

veränderten Kirche wurde schon 1116 begonnen; die Façade ist ohne Zweifel fast um ein Jahrhundert jünger.) — Die Kirche von Cavaillon (Vaucluse) wurde 1251 geweiht. Auch sie mag vor dem Kriege begonnen sein; ihre dekorative Ausstattung trägt jedenfalls den Stempel der romanischen Schlussepoche. — Von dem Kreuzgange neben der Kathedrale von Arles sind zwei Flügel, deren Decke durch halbkreisrunde Tonnenwölbung bedeckt wird, mit reicher dekorativer Ausstattung versehen, welche, gleich der des Portales, den antiken Geschmack in phantastischer Umbildung zeigt; zwei andre Flügel haben die Formen des frühgothischen Styles. — Der Kreuzgang bei der Kathedrale von Aix hat zierliche Arkaden von allgemein üblicher spätromanischer Art.

Andres, zum Theil von eigenthümlichster Bedeutung, in den Vorlanden der Pyrenäen und im oberen Languedoc. Die Kirche des Klosters Fontfroide bei Narbonne hat das herkömmliche System des spitzbogigen Tonnengewölbes über dem Mittelschiff, der Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen, lässt aber durch schlankeres Verhältniss der Pfeiler, durch deren Gliederung, durch lichtere Zwischenweiten ein schon wesentlich abweichendes räumliches Gefühl erkennen; Kreuzgang und Kapitelhaus neben der Kirche sind Werke von glänzender, reich phantastischer Durchbildung. Aehnlich die Kreuzgänge von St. Bertrand de Comminges und im Kloster St. Michel zu Cuxa, der letzte aus rothem Marmor. Aehnlich auch der Kreuzgang von Elne, dieser das Glanzstück der romanischen Architektur im gesammten Südfrankreich, in bunt wechselnden, mehrfach an spanisch-maurische Architektur anklingenden Formen, aus weissem Marmor, mit farbiger Zuthat und musivischen Incrustationen, zum Theil zwar jüngeren Epochen (bis ins 14. Jahrhundert) angehörig, doch thunlichst in gleichartigem Charakter durchgeführt. — Die Klosterkirche von Serrabona im Roussillon, ein Bau schlichten Kernes, hat Arkaden-Gallerieen auf den Seiten und auf der Vorderseite eine offene Halle, an der sich wiederum üppigst phantastische Pracht entwickelt. — Zierlich leichte spätromanische Kreuzgänge zu Alby (bei St. Salvi) und zu Rodez. Ein mit schmuckreichen Arkadenfenstern versehener Pallastbau zu Burlats (Dép. Tarn.) — Zwei kirch-



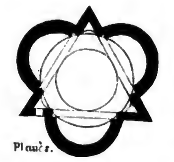
Schiff der Kirche von Fontfroide. Querdurchschnitt. (Nach den Voyages pitt. et rom.)

liche Gebäude von ungewöhnlicher, mystisch symbolisirender Anlage: die schmuckreiche Kirche zu Rieux-Mérinville bei Carcassonne, innen siebenseitig, mit drei Säulen und vier Pfeilern, von einem vierzehnseitigen Umgange umgeben, und die schlichte Kapelle von Planès im Roussillon, dreiseitig, mit drei Absiden.

Einige Monumente von abweichender Beschaffenheit in der Dauphiné. Namentlich einige massige Ziegelbauten zu Grénoble: die Kathedrale mit schwer-spitzbogigen Pfeilerarka-



Kapitäl im Kreuzgange zu Elne.
(Nach den Voyages pitt. et rom.)



Grundriss der Kapelle zu Planès.
(Nach Viollet-le-Duc.)

den; St. André, ein schlichter Bau, 1236 beendet; St. Laurent, mit merkwürdiger Krypta. Zu Embrun (Hautes-Alpes) eine Kirchenfaçade im benachbart lombardischen Charakter. — Zu Simiane (Basses-Alpes) eine zweigeschossige Rundkapelle, über deren Beschaffenheit oder Bauzeit jedoch keine nähere Notiz vorliegt.

Einige Stücke burgundischer Architektur bezeugen eine erneut feine Aufnahme antikisirender Elemente, verbunden mit anderweit dekorativen und mit constructiven Formen, welche entschieden den letzten Ausgängen des Romanismus, zum Theil auch schon den Uebergängen in das gothische System angehören. Die Vorhalle der mächtigen Abteikirche von Cluny vom Jahr 1220 (vergl. oben, S. 57) befolgte im Wesentlichen das alterthümliche System des Hauptbaues, doch mit Hinzufügung einer Kreuzwölbung mit Rippen statt des bei jenem angewandten Tonnengewölbes. Die Kathedrale von Langres hat ein ähnliches System und Verhältniss, noch mit antikisirenden Pilastern, deren Kapitälbildung sich aber schon, wie das Gewölbe, dem gothischen Style nähert. St. Philibert zu Tournus hat am Oberbau des Nordwestthurms und am Mittelthurm reiche antikisirende

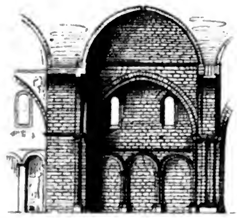
Pilasterarchitektur und im Innern des letzteren einen Arkadenschmuck mit Säulchen von schon fast ausgesprochen frühgothischer Behandlung. — Die Vorhalle der Abteikirche von Vézelay (welche der von Cluny ungefähr gleichzeitig sein wird) ist ein spitzbogig romanischer Bau, mit Emporen und Kreuzwölbungen, dabei mit einer Anordnung, die, ohne selbständige Erhöhung des Mittelraumes, in sehr eigenthümlicher Weise auf die südfranzösische Disposition zurückgeht. Prächtige Rundbogenportale, am Aeussern der Vorhalle und zwischen dieser und dem Kirchenschiff, gehören derselben Anlage und Bauzeit an. Aehnlich die unfern belegene Kirche St. Lazare zu Avallon, auch die Kirchen von Montréal und Pont-Aubert. — Ein verwandtes spitzbogig romanisches System (doch einigermaassen mehr im Charakter nordischer Strenge, — angeblich schon von 1168 bis 1179, was einstweilen als fraglich erscheint,) hat die Kirche Notre-Dame zu Belleville-sur-Saône. — Zugleich reiche Spätformen zeigt die Kirche von la Charité-sur-Loire, (oben, S. 128), in ihren jüngeren Theilen einem Bau von 1216 angehörig.

In der Auvergne charakterisirt sich die romanische Schlussperiode zunächst durch Einführung des Spitzbogens, zum Theil auch andrer dekorativer Elemente in das übliche System. So in der Kirche St. Amable zu Riom, in den Resten der Abteikirche von Menat, in der von Larouet. Bestimmter ausgebildet erscheint jener Typus in der Kirche von Herment; in der 1218 gegründeten kleinen Kirche der „Visitation de Ste. Marie“ zu Clermont; im Chore der, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Klosterkirche Notre-Dame zu Aigueperse.

Im westlichen Frankreich entwickelt sich auf Grundlage der älteren Systeme eine mannigfach glänzende Ausstattung, zu einer belebteren Gliederung der oft noch volksthümlich schweren Grundformen, zu reicher Pracht, zu phantastisch abenteuerlichem Schmucke führend, im Einzelnen die Aufnahme gothischer Stylformen in sehr eigenthümlicher Weise verbreitend.

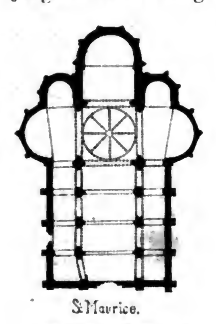
Der Kuppelbau über breit spitzbogigen Wand- und Gurtbögen, wie er im Périgord und den Nachbardistricten zur Anwendung gekommen war, (oben, S. 130) findet noch eine ausgedehnte Anwendung; aber die stützenden Theile gliedern sich in leichterer und flüssigerer Weise; zierliche Wandarkaden füllen die Räume zwischen ihnen; reiche Portale, auch Thurmanlagen finden dieselbe Entwickelung; die Absiden gestalten sich polygonisch, im Aeussern zum Theil durch Spitzbogenblenden über

schmuckreichen Säulchen belebt; üppig phantastische Ornamentik findet an den geeigneten Stellen eine willkommene Aufnahme. Ein charakteristisches Beispiel ist zunächst die Kirche von Solignac (Haute-Vienne), nach einem Brande von 1178 erneut und 1200 geweiht. Aehnlich, mit überaus barocker innerer Portalausstattung, die Kirche von Souillac (Lot.) Ebenso im Périgord die Kirche von St. Jean-de-Cole, die von Brassac-le-Grand, die Kirche St. Caprais zu Agen, die beiden letzteren schon mit allmählig eintretenden Uebergängen zu gothischer Formation. — Ferner: die Kathedrale von Angoulême in ihren jüngeren Theilen, mit einem Querbau, über dessen Flügeln reiche Thürme angeordnet sind, (von denen aber nur der nördliche zur Ausführung gekommen); die Kirche von Cognac, die Kathedrale von Saintes und viele andre derselben Gegend, sowie weiter nordwärts der Schiffbau der Abteikirche von Fontevrault.



Kathedrale von Angoulême. Theil des Längendurchschnitts. (Nach de Verneilh.)

Daneben bleibt die Ueberdeckung des Raumes durch ein spitzbogiges Tonnengewölbe in Uebung, aber mit entsprechender jüngerer Behandlung des Details, zum Theil mit Kuppeln wechselnd, zum Theil in Kreuzwölbungen und bei diesen unmittelbar in gothische Fassung übergehend. Die Kirche zu Moissac scheint eine Anlage der Art gewesen zu sein; die Vorhalle und der sehr phantastisch ausgestattete Façadenbau ist davon erhalten. Die Kirche von St. Maurice (Vienne) verbindet mit solcher Disposition, in schmuckreicher Ausstattung, eine absidenartige Gestaltung der Querschiffflügel (wie in der niederrheinischen Architektur); ebenso die Kirche St. Sauveur zu St. Macaire (Gironde, Langon gegenüber.) — Ste. Radegonde zu Poitiers und die dortige Kathedrale, diese eine dreischiffige Anlage mit gleichen Schiffhöhen und rippenbesetzten Kuppeln, zeigen im Fortschritt des Baues eine lebhaft charakteristische Zuwendung zu den gothischen Stylformen.



Grundriss der Kirche von St. Maurice. (Nach Parker.)

Zumeist eigenthümlich und charakteristisch ist der schon angedeutete phantastische Zug in der Behandlung der dekorativen

Theile, das Uebergewicht, welches diese häufig einnehmen, ihre Gestaltung zu selbständigen Schmuckwerken. Die Ausbildung dieses Elements gehört vorzugsweise den Monumenten des Poitou, den von dort ausgegangenen Meistern an. — Ein kleines Werk der Art ist durch seine inschriftliche Bezeichnung von einiger Bedeutung, eine spitzbogige Grabnische in St. Etienne zu Périgueux, das Monument eines 1169 verstorbenen, aus dem Poitou gebürtigen Bischofes, von einem gleichfalls poitevinischen Meister, Constantin von Jarnac, gefertigt. Die zierlich flüssige Behandlung des Ornamentistischen lässt es glaublich erscheinen, dass zwischen dem Tode des Bischofs und der Aufrichtung des Monuments eine längere Zeit hingegangen war. — Vornehmlich sind es die Façaden kirchlicher Gebäude, an deren selbständiger, durch die Gesammtdisposition des Gebäudes zumeist wenig bedingter Aufführung sich diese dekorative Kunst bethätigt, mit Prachtportalen, Wandarkaden und mit einer grösseren oder geringeren Fülle bildnerischer Darstellungen, in mannigfach wechselnder Anordnung, zuweilen in einer Behandlung so üppigen Reichthums, dass die architektonische Form fast allen eigenthümlich ästhetischen Zweck verliert und — wie an den Werken der Goldschmiedekunst und wohl in Wechselwirkung mit solcher Technik — nur da zu sein scheint, um den phantastisch ornamentalen Bildungen zur Grundlage zu dienen und mit ihnen die Einrahmung der figürlichen Sculpturen auszumachen. Die Façade, mit welcher die Kirche Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers [1] versehen ward, ist das glanzvollste und zugleich seltsamste Muster der Art. Andre an Ste. Radegonde, ebendaselbst; an den Kirchen von Ruffec, Civray, Lusignan, Airvault, der Altstadt von Parthenay, u. s. w. Ebenso die Façade der Kathedrale von Angoulême, deren Dekorationen sich über der weiten Fläche, sie in eine übersichtliche Reihe verschiedenartiger Bildfelder theilend, hinbreiten.

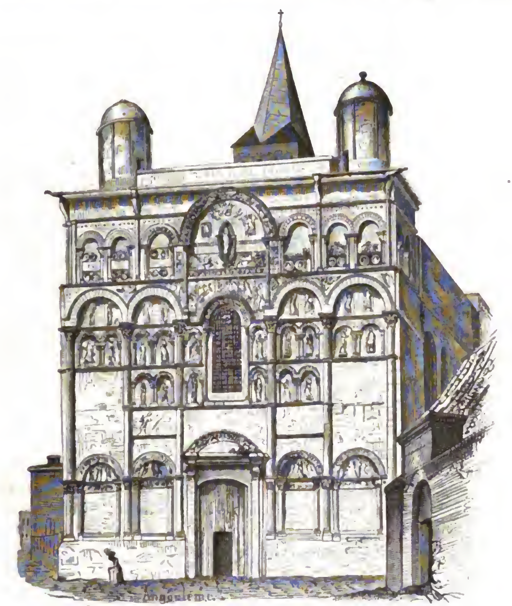


Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers. (Nach Willemin und de Laborde.)

Als ein Paar bemerkenswerthe Centralbauten der romanischen Schlussperiode sind ferner die Kirche von St. Michel-d'Entraigues, achteckig mit acht Absiden, und die schlicht achteckige Grabkapelle von Montmorillon anzuführen. — Auch

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (1.).*

ist des Kreuzganges von Moissac nochmals zu gedenken, dessen ursprüngliche Anlage (oben, S. 132) der Zeit von 1100 angehört, der aber das bestimmte Gepräge jüngerer Erneuung hat, und zwar den schon halb gothisirenden, aus Ziegeln aufgeführ-

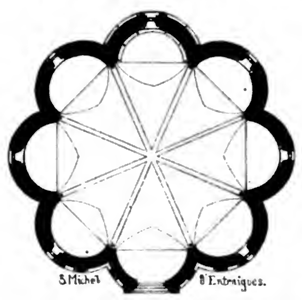


Façade der Kathedrale von Angoulême. (Nach de Laborde.)

ten Bögen zufolge, das einer Vollendung erst nach der Zeit der Albigenserkriege, von denen auch dieser Ort empfindlich heimgesucht war.

In Anjou findet (wie u. A. schon in der Kathedrale von Poitiers) das Kuppelsystem der französischen Westlande eine neue Umgestaltung dadurch, dass die Wölbung der Kuppel in innigere Wechselbeziehung zu den stützenden Theilen tritt und, diesem entsprechend, sich durch untergelegte Rippen gliedert, eine Zwischenform zwischen der eigentlichen Kuppel und dem Kreuzgewölbe bildend. Die hiemit gegebene Disposition erscheint zur Vorbereitung für die Aufnahme gothischer Stylformen vor-

züglich geeignet; in der That sind hiebei die Uebergänge zwischen Romanischem und Gothischem besonders häufig und entwickelt sich daraus, im weiteren Verlauf, sogar eine eigenthümliche Abart des gothischen Systems. In der Kathedrale von Angers ist das Langschiff in derartig romanischer, Querschiff und Chor (seit 1236) in derartig gothischer Weise behandelt. Aehnlich Ste. Trinité, St. Serge, St. Jean zu Angers, St. Pierre und St. Nicolas zu Saumur, St. Laumeo zu Blois, die Kirche von Candes bei Fontevrault, das Schiff der Kirche de la Couture zu Mans, u. s. w.



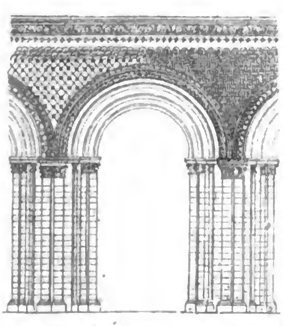
Grundriss der Kirche von St. Michel-d'Entraigues. (Nach de Caumont.)

Der Kreuzgang von St. Aubin zu Angers zeigt wiederum eine reich phantastische Dekoration, einigermassen im Style des Poitou. — Andres im Nordwesten lässt andre Einflüsse erkennen, z. B. die Façade von St. Julien zu Mans, eine Annäherung an den spätromanischen Geschmack der Normandie.

Die Bretagne nimmt in der Schlusszeit des Romanismus die anderweit üblichen leichteren Formen auf, in bemerkenswerthem Gegensatze gegen das bis dahin herrschende barbaristische Gepräge. Als derartige Beispiele sind einige Monumente des Dép. Finistère zu nennen: die Kirchen von Pontcroix und von Lambourg, einige Stücke der Kathedrale von St. Pol-de-Léon und vornehmlich der zierliche Kreuzgang von Daoulas.

In der Normandie charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch die flüssigere Bewegung, in welche sich die herbe Kühnheit der älteren Monumente dieses Landes auflöst, durch den Zug einer eigenthümlichen ritterlichen Grazie, welcher aus der Vereinigung beider Elemente entsteht, durch manche Besonderheiten der schmückenden Zuthat, die sich, in ähnlicher Weise, aus der Umbildung der älteren Richtung ergiebt. Der in die gegenwärtige Epoche fallenden und ihren Charakter tragenden Beendung einiger Hauptmonumente des Landes, namentlich der Gewölbdecken von St. Etienne und Ste. Trinité zu Caen

(oben, S. 136) ist schon gedacht. Auch andre der früher erwähnten Monumente dürften theilweise für die Schlussepoche in Betracht kommen. Ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der jüngern Zeit bilden die Schiff-Arkaden der Kathedrale von Bayeux,[1] rundbogig, in glücklichsten Verhältnissen und lebhaftester Gliederung, zugleich mit zierlicher teppichartiger Musterung über den Bögen. — Verwandt, doch in schwerer Behandlung, der Schiffbau von St. Gilles zu Caen, in kräftiger Bildung die Schiffarkaden der Kathedrale von Evreux. — Ein mit reicher, mehr phantastischer Dekoration versehenes Werk ist das Kapitelhaus von St. Georges zu Bocherville; (in den Obertheilen schon gothisirend.)

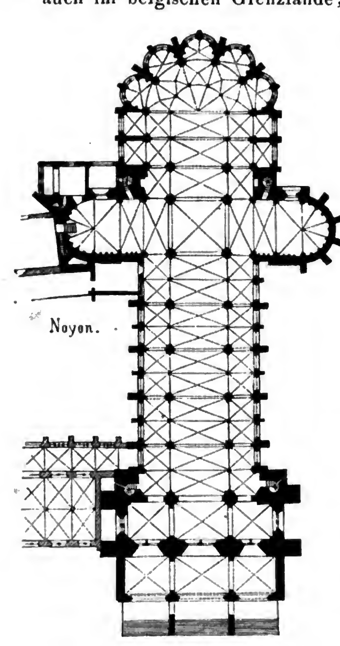


Kathedrale von Bayeux. System der Schiffarkaden. (Nach Pugin.)

In den nordöstlichen Landen findet das alterthümlich romanische System, z. B. das der einfachen Pfeilerbasilika, noch immer mannigfaltige Nachfolge. Aber es entwickelt sich gleichzeitig auch hier die Neigung zu einer reichen dekorativen Ausstattung, die der strengen Grundform ein zierlich wechselndes Gepräge giebt und sich in manchen dekorativen Einzelstücken glanzvoll bethätigt. — In Isle-de-France kommt zunächst eine Anzahl kleinerer Kirchen der Umgegend von Compiègne in Betracht, besonders St. Médard zu Quesmy, eine rundbogige Pfeilerbasilika von schmuckreich feiner Behandlung, und St. Eloi zu Traci-le-Val, mit phantastisch ausgestattetem Thurmbau; ferner die Reste des Klosters von Notre-Dame und die Kapelle St. Pierre-au-Parvis zu Soissons, sowie die nahe belegenen Kirchen von Flavy-le-Martel und von Condé-sur-Aisne; zu Laon die achteckige Templerkirche, und in der Umgegend die Kirchen von Bruyères und von Coucy-le-Château. — In der Picardie (Dép. Somme) die Ruinen der Abteikirche von Berthaucourt-les-Dames und die Kirche von Nouvion-le-Vineux. — In der Champagne ebenfalls Pfeilerbasiliken, z. B. die Kirche von Binson bei Chatillon s. M., mit dem in jener Gegend üblichen Arkadenportikus und zierlich

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 43 (6, 7.)*

spitzbogigem Portal; die älteren Theile der Kathedrale von Châlons s. M., und vornehmlich die Kirche von Thil-Châtel (Côte-d'Or), die sich durch die edelste, klassisch durchgebildete Behandlung ihrer dekorativen Theile auszeichnet. — Andres im Loiret, z. B. der zierlich ausgestattete Portikus von Notre-Dame und die Façade des sogenannten Templerhauses zu Beaugency: — auch im belgischen Grenzlande, zu Tournay: eine Anzahl geringerer Kirchen des Orts und die jüngeren Theile der Kathedrale, namentlich die in eigenthümlicher, orientalisch phantastischer Weise behandelten Seitenportale derselben.



Grundriss der Kathedrale von Noyon. (Nach Viollet-le-Duc.)

Diesen Erscheinungen tritt sodann die folgenreiche Weiterbildung jenes Systems zur Seite, welches sich an den Suger'schen Bauten zu St. Denis, an den Chören von St. Martin-des-Champs und von St. Germain-des-Prés zu Paris zuerst entwickelt hatte. (Vergl. oben, S. 139). Das Hauptbeispiel ist die Kathedrale von Noyon, [1] deren Bau um die Mitte des 12. Jahrhunderts oder bald nachher beginnt und, wie es scheint, bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts dauert. Sie hat die Choranlage von St. Denis mit umlaufendem Kapellenkranze, im Innenbau ein spitzbogiges Wölbesystem mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen, Emporen, Wandgallerieen und Rippengewölben, während in den Aussenformen der Rundbogen zumeist noch vorherrscht. Ihrer ganzen Fassung und Behandlung nach steht sie, mehr als ein andrer Bau, im Uebergange vom romanischen zum gothischen System, und zwar der Art, dass bei den natürlichen Fortschritten

[1] Vitet und Ramée, monographie de l'église Notre-Dame de Noyon.

des Baues von Ost nach West, von den niederen zu den höheren Theilen das Element der romanischen Schlussperiode mehr und mehr sich in das der gothischen Frühperiode umwandelt. Die Querschiffflügel sind durch die halbrunde Absidenform bemerkenswerth. — Die Façade ist schon ein vorwiegend gothischer Bau. — Einige gleichzeitige Monumente, westwärts von Noyon und näher gegen die Grenze der Normandie belegen, haben eine verwandte baugeschichtliche Stellung, doch in einer oder der andern Weise mit lebhafteren Anklängen an den spätromanischen Styl der Normandie: die Kirche von Bury, die Abteikirche von St. Germer und der Schiffbau von St. Étienne zu Beauvais, der letztere im Aeussern mit reich ornamentistischen Theilen in romanischem Spätcharakter. — Die Kirche Notre-Dame zu Poissy erscheint in ihren älteren Theilen als ein rundbogiger Gewölbebau von zierlich feiner Durchbildung.

Im Uebrigen ist auch an dieser Stelle des gleichzeitigen und fortschreitend vermehrten Baues derjenigen Kirchen der nordöstlichen Lande zu gedenken, an dem das gothische System sich in seinen Grundzügen entwickelt, die dabei aber im Detail noch mancherlei Romanismen, namentlich romanisch dekorative Elemente von zum Theil ausgezeichneter Schönheit, bewahren. Besonders sind es die frühgothischen Monumente der Champagne, die sich langsamer aus der romanischen Fassung loslösen. Das Nähere hierüber im folgenden Abschnitt.

Endlich sind einige Prachtportale anzuführen, die in eigenthümlicher Behandlung, mit reicher dekorativer und figürlich plastischer Ausstattung, im Uebergange von romanischer zur gothischen Behandlungsweise stehen: das spitzbogige Hauptportal der Kathedrale von Chartres und die rundbogigen Seitenportale der Kathedrale von Bourges.

Die britischen Lande.

Die englische Architektur der romanischen Schlussepoche hält im Allgemeinen an der überkommenen Richtung fest, aber sie giebt der nationalen Dekorationsweise die lebhafteste Entwickelung, die reichlichste Anwendung, — im Schmuck der Wandarkaden, in ihrer bunteren Gestalt mit sich durchschneidenden Bögen, in der höchst gesteigerten Anwendung des Zikzakornaments zur Umfassung der Bögen, u. s. w. Einzelversuche zu einer Umbildung des alten Systems kommen vorerst über die dekorative Wirkung nicht hinweg. Der Spitzbogen wird, besonders bei den Schiffarkaden, mehrfach aufgenommen, fügt sich zunächst jedoch ebenfalls der üblichen Anordnung und Behandlung. Dann machen sich, mit grösserer Entschiedenheit, Ein-

flüsse zur Umwandelung der Form, zur Vorbereitung für die Epoche des gothischen Styles, geltend; es wird im Einzelfalle selbst das Muster frühgezeitigter französischer Gothik unmittelbar herübergetragen. Aber der alte nationale Geschmack behauptet noch auf geraume Zeit sein Recht, selbst über dem neuen fremdländischen Muster. Es bilden sich Misch- und Uebergangsformen, die zumeist erst um den Beginn des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts einer selbständigen Aneignung des gothischen Styles weichen.

Das System des schlichten Rundpfeilers (gelegentlich des polygonischen) für die Schiffarkaden des Innern (vergl. oben, S. 142) ist noch vielfach in Uebung. Die Kathedrale von Oxford sucht dasselbe zur reichen Wirkung zu entwickeln, durch Emporführung der Vorderhälfte des Pfeilers an der Oberwand als Träger eines Mauerbogens und hiemit verbundene anderweitige Ausstattung; aber die Entwickelung des Systems ist mangelhaft und unschön, obgleich die Detailbildungen den ausgesprochenen Spätcharakter haben und zum Theil selbst auf den Abschluss des Baues im Beginn der gothischen Epoche deuten. Die Abteikirche zu Romsey enthält ähnliche Versuche, neben andern Weisen der Formation und bestimmteren Anschluss an das frühgothische System in ihren jüngeren Theilen. — Anderweit verbindet sich der schwere Rundpfeiler mit spitzem Arkadenbogen. So an der Klosterkirche von Malmsbury, wo die reiche Gliederung des Bogens, die zierlich rundbogige Arkaden-Empore über demselben, die sehr glänzende Ausstattung des Aeussern die Spätzeit des Romanismus nicht minder deutlich bezeichnet; an der Kirche St. Cross bei Winchester, wo bei noch reicherer Dekoration des Innern wiederum die Aufnahme gothisirender Motive ersichtlich wird; an der ähnlich behandelten Kirche von Shoreham; in der von Wimborn-Minster; auch an St. Mary Magdalen on the Hill, gleichfalls bei Winchester. — Andre Aufnahme spitzbogiger Elemente bei schmuckvoller Ausstattung im Chor von St. Peter zu Oxford und in der Prioreikirche von Christchurch.



Inneres System der Kirche von Malmsbury. (Nach Britton.)

Abweichend von den sonst in England üblichen Systemen ist St. Peter zu Northampton angelegt, als rundbogige Basilika, in deren Arkaden Pfeiler, welche aus vier Halbsäulen zusammengesetzt sind, mit frei stehenden Säulen wechseln. Wie in der Anlage, so lassen sich hier auch

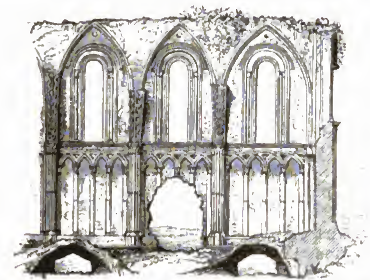
in Einzelmotiven fremdländische Einflüsse erkennen, womit sich jedoch wiederum die üppige Ausstattung im Charakter des englisch-romanischen Spätstyles verbindet.

Dann ist eine Anzahl kleinerer einschiffiger Kirchen durch sehr reiche Dekoration in der nationalen Geschmacksrichtung ausgezeichnet; die Kirche von Stewkley; die von Iffley, mit



Portal der Kirche von Iffley. (Nach Britton.)

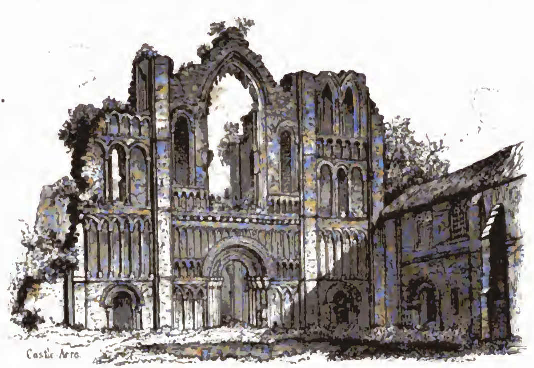
glänzend phantastischem Schmuck, besonders in der Umfassung des Hauptportals; die von Barfreston; die Ruine der St. Jo-



St. Josephskapelle zu Glastonbury. Inneres System. (Nach Britton.)

sephskapelle zu Glastonbury, bei der sich diese Dekoration in vorzüglichst edler Weise entfaltet. — Bei andern sind es prachtvolle, durch reichen Arkadenschmuck ausgezeichnete Faça-

den, wie an der Ruine der Prioreikirche von Castle Acre (mit einigen späteren gothischen Theilen); an der Kirche von Castle Rising; an der Abteikirche von Croyland, (hier ein Stück



Façade der Kirche von Castle Acre. (Nach Britton.)

der Façade.) Wiederum in andern Fällen sind es Portale, die, zumeist an jüngeren Gebäuden, das Zeugniss derartiger Ausstattung bewahren. Zu diesen gehört ein merkwürdiger Rest walisischer Architektur, ein eigenthümlich zierlich behandeltes Portal der zerstörten Abteikirche von Strata Florida, unfern von Aberystwith. — Oder es ist die schmuckreiche Gestaltung des Chorbogens im Innern der Kirchen, welche denselben Typus trägt. Eigenthümlich bemerkenswerth ist der Chor der Kirche von Compton (Surrey), zweigeschossig, in beiden Räumen gegen die Kirche offen, im Oberraum mit einer zierlichen romanischen Arkadengallerie von Holz.

An einigen Kapitelhäusern entfaltet sich die übliche Dekoration zur nicht minder glänzenden Pracht. An dem Kapitelhause bei der Kathedrale von Gloucester in strengerer, edel gemessener Weise. An dem bei der Kathedrale von Bristol in übermüthigst phantastischen Formenspielen. Aehnlich an den Ruinen des Kapitelhauses von Wenlock und an denen von St. Andrews zu Rochester. Einfacher, aber in eigenthümlicher Anordnung an denen bei der Kathedrale von Worcester, einem Rundbau mit zwölfseitigem Aeussern und einer gegliederten Mittelsäule, welche das Gewölbe trägt.

Im Chorbau der Kathedrale von Canterbury [1] zeigt sich jene vorzeitige Uebertragung der Elemente französischer Früh-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 44 (3).*

gothik in die englisch-romanische Architektur. Der Bau wurde nach einem Brande von 1174 unternommen, zunächst der westliche Theil, unter Leitung eines französischen Meisters, Wilhelm von Sens; dann, nach vorläufiger Weihung im J. 1180, der östliche Theil, unter Leitung eines Engländers, gleichfalls Wilhelm geheissen. Die Grundzüge des Systems sind in der That die der beginnenden Gothik, nach französischem Muster, und der Bau kommt somit eben so sehr für die folgende wie für die gegenwärtige Periode in Betracht. Aber die dekorative Lust des englisch romanischen Styles mischt sich in zum Theil auffälliger Weise hinein, die Consequenz des Systems beeinträchtigend; in den jüngeren Stücken, wo der unmittelbare Einfluss des fremden Meisters aufgehört hatte, ist dies in vermehrtem Maasse der Fall. Das Aeussere ist überwiegend romanisch, zum Theil wiederum in den üblichen reichen Dekorationsformen.

Andre Beispiele gothisirend romanischer Richtung sind die östlichen Chorarkaden der Kathedrale von Chichester, die Kirche von Morville (Shropshire), und der Rundbau der Templerkirche zu London. Der letztere, im Innern mit sechs leichten Pfeilern, die aus je vier Säulen zusammengesetzt sind, ist ein durchgebildeter spitzbogig romanischer Bau, mit gediegener Ornamentik ächt romanischen Styles und mit einer quellenden Bewegung in der Formation der Einzelglieder, welche gleichzeitig das gothische Element vordeutet. Eine im J. 1185 erfolgte Weihung des Gebäudes scheint der Grundsteinlegung gegolten zu haben. Später schloss sich der Bau eines dreischiffigen Langschiffes in verwandter Formenbehandlung, aber in bestimmter Entwickelung des primitiv gothischen Systems, an. Seine Einweihung erfolgte 1240.

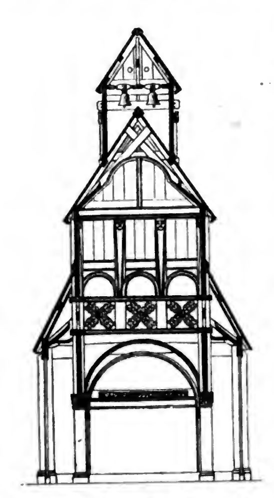
In Schottland sind anzuführen: die Kirche St. Rule zu St. Andrews, einfach, aber mit schlank aufsteigenden Verhältnissen und ursprünglich spitzbogiger Wölbung; die Abteikirche von Jedburgh, im System der Kathedrale von Oxford; und die von Kelso, mit den Elementen reicher Dekoration.

In Irland: die Abteikirche von Cong; die Reste der von Jerpoint; und ein achteckiger Baurest zu Mellifont, Baptisterium oder Kapitelhaus, mit stattlichen Arkaden-Oeffnungen auf jeder Seite.

Skandinavien.

Norwegen hat in dem Querbau des Domes von Drontheim (vergl. oben, S. 151) ein charakteristisches Monument der romanischen Schlussepoche. Seine Theile sind in der dekorativen

Anordnung verschieden und deuten somit auf verschiedene Bauzeit; die Behandlung entspricht völlig dem englischen Style der Zeit. Dasselbe bei andern Einzelresten, z. B. den älteren Stücken unter den Ueberbleibseln des Klosters Hovedöen bei Christiania.



Durchschnitt der Kirche zu Husum. (Nach G. Bull.)

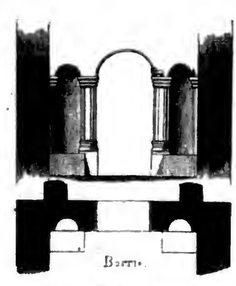
Der norwegische Holzbau erscheint während dieser Epoche noch in voller Uebung. Eine Kirche zu Nesland in Ober-Thelemarken, neuerlich abgebrochen, war 1242 geweiht; sie hatte die alte Disposition, aber im Schnitzwerk schon figürlich biblische Darstellungen. — Unter den erhaltenen Monumenten finden sich mehrere mit Einzelmotiven der Formenbildung, welche den anderweit üblichen Typen der romanischen Schlussepoche entsprechen; namentlich die Kirchen von Husum, Lomen und Reinlid, sämmtlich in Valders.

In Schweden und Dänemark zeigen sich bestimmtere Anklänge an den romanischen Spätstyl von Deutschland.

Die Kirche von Warnhem [1] im Wester-Götland scheint ein vorzüglich ausgezeichnetes Beispiel der Art, in durchgebildeter Gewölbeanlage. Andre Beispiele in den Ruinen der Kirche von Gudhem, ebendaselbst, und von Nydala in Smaland. — Der späteren Theile des Domes von Lund, der grossen Zahl zumeist spätromanischer Landkirchen in Schonen ist bereits (S. 151 ff.) gedacht. Unter den letzteren mögen die im J. 1191 geweihte Kirche von Gumlösa, ein Ziegelgewölbebau im Charakter der Bauten der deutschen Ostseeküsten, und die Kirchen von Stora-Slägarp und von Borrie (vom J. 1319) hervorgehoben werden. Diese drei Kirchen sind zugleich durch die eigenthümliche Anordnung des Chorbogens im Innern und kleinerer Nischen zu dessen Seiten bemerkenswerth.

Zu Wisby auf der Insel Gothland erscheint die Ruine der St. Lorenzkirche dem Dome von Lübeck ähnlich, doch schon

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 46 (8.)



Chorbogen der Kirche von Borrie. (Nach Brunius.)

mit der Anwendung spitzbogiger Gewölbeformen; — während die h. Geistkirche, ebendaselbst, den zweigeschossigen Doppelkirchen Deutschlands entspricht.

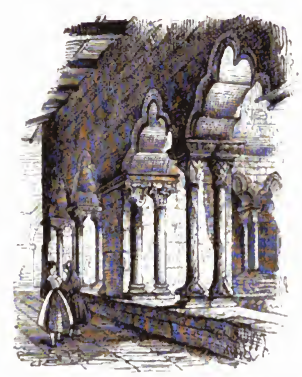
Auf der Insel Seeland ist der Dom zu Roeskilde als ansehnlicher spätromanischer Bau hervorzuheben, im Schiffe, wie es scheint, wiederum dem Ziegelbau der deutschen Ostseelande entsprechend, im Chore mit zierlich schlanken Säulenarkaden. — In Jütland wird der Dom zu Ripen als ein den Monumenten des deutschen Niederrheins ähnlicher Bau bezeichnet.

Spanien.

Die spätromanische Architektur von Spanien entfaltet sich in reicher und glänzender Pracht. Das Grundbedingniss der baulichen Anlage scheint zumeist noch immer dem der südfranzösischen Systeme zu entsprechen, während allerdings auch der mehr nordische Kreuzgewölbebau sammt den davon abhängigen Elementen der Formenbildung Eingang findet. Die Gliederung, die dekorative Ausstattung zeigt zuweilen eine antikisirende Neigung, ähnlich wie ebenfalls im südlichen Frankreich und wie in Toscana, zuweilen einige Verwandtschaft mit lombardischer Behandlung, vorzugsweise aber eine lebhafte Einwirkung der maurischen Architektur, deren Beispiele in den Districten Spaniens, welche die christlichen Waffen den Arabern bereits abgezwungen hatten, und noch mannigfaltiger in den maurischen Südprovinzen, mit denen in Krieg und Frieden vielfacher Verkehr stattfand, vorlagen. Eine unter solchen Verhältnissen sich ausbildende Mischung occidentalischer und orientalischer Elemente, ein zumeist massenhafter fester Kernbau, dem sich eine üppig phantastische Dekoration anfügt, gibt diesen Monumenten oft einen sehr eigenthümlichen Reiz.

In den nordöstlichen Landen ist zunächst der Kathedrale von Tarragona (vergl. oben, S. 153) nochmals zu gedenken; ihre jüngeren Theile, die gegliederte Kreuzwölbung des Innern, die schon primitiv gothische Façade deuten hier auf einen mehr nordischen Einfluss. Andre spätromanische Bauten jener Gegend sind die Kathedralen von Lerida und von Solsona, S. Ana zu Barcelona, S. Domingo zu Gerona, S. Pedro zu Olite. — Besonders ausgezeichnet ist eine Anzahl von Kreuzgängen mit

leichten Säulenarkaden: bei S. Pablo del Campo zu Barcelona (mit Zackenbögen), zu S. Cucufate del Vallés (unfern von dort), bei S. Benito in Baiges, bei den Kathedralen von Gerona, Tortosa, Tarragona. Der letztgenannte Kreuzgang



Kreuzgang von S. Paolo zu Barcelona. (Nach Chapuy.)

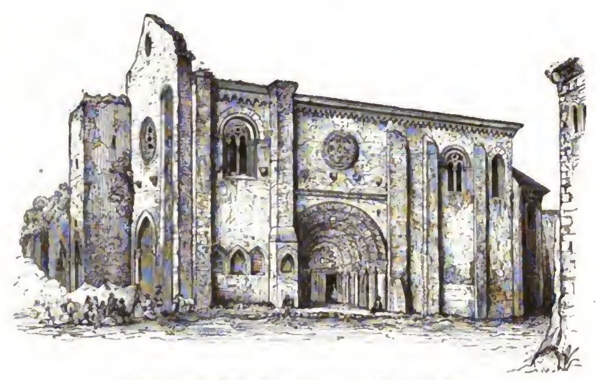


Kapitäl aus dem Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona. (Nach de Laborde.)

zeigt in seinen Kapitälformen einen antikisirend moresken Geschmack. — Ein eigenthümlich zierliches Beispiel der Aufnahme maurischer Geschmacksrichtung ist das sogenannte arabische Bad zu Gerona; im Garten des dortigen Kapuziner-Nonnenklosters, vielleicht eine Taufkapelle oder etwa eine heil. Grabkapelle.

In den kastilischen Westlanden findet, wie es scheint, die Mannigfaltigkeit der baulichen Motive ihre vorzüglich reiche Entfaltung. Zamora hat in der dortigen Kathedrale ein glänzend ausgestattetes Werk, dessen Façade[1] zumeist an lombardische Muster erinnert; in S. Magdalena einen Bau von südfranzösischem Systeme (mit spitzbogiger Tonnenwölbung über dem Chor) und schmuckvoller Dekoration, die sich aus antikisirenden und moresken Elementen mischt. Aehnlich die Kathedrale von Toro, mit einem Kuppelthurme, dessen Ausstattung, mit schlank spitzbogigen, ornamentistisch umrahmten Fenstern, an die spätromanische, gleichfalls unter arabischer Einwirkung ausgebildete Dekorationsweise Siciliens erinnert. Aehnlich und mit gleichem Kuppelthurme die alte Kathedrale von Salamanca. Als durchgebildet spitzbogig romanische Bauten werden besonders die

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 42 (8).*



Ansicht von S. Magdalena zu Zamora. (Nach Villa-Amil.)

Kathedrale und S. Pedro zu Avila hervorgehoben. — Andre Bauten der Spätzeit: die Kathedrale von Ciudad Rodrigo; die Kirchen von Ceïnos und von Villamuriel; das Priorat



Kuppelthurm der Stiftskirche von Toro. (Nach Villa-Amil.)

von Benevivere bei Carrion de los Condes, mit edlem, an südfranzösische Architektur erinnerndem Arkadenportikus; die Stiftskirche von Sanguirec, die Kirchen von S. Domingo de la Calzada, Frias, Bugedo, u. s. w., sowie Mehreres in Asturien.

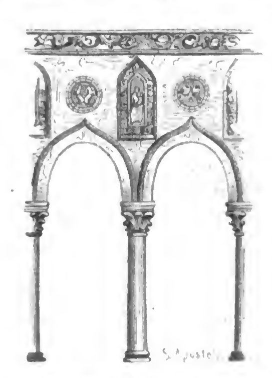
z. B. die spitzbogige Kirche St. Maria in Valdedios, 1218 durch Meister Galterio beendet. — Ausserdem einige schmuckreiche Kreuzgänge: bei S. Isidoro zu Leon, zu S. Juan de la Peña und der sehr zierliche, mit dem Namen der Amestrilla benannte Kreuzgang im Kloster de las Huelgas zu Burgos.

In Neu-Castilien scheint besonders die Kathedrale von Cuenca bemerkenswerth, 1177 gegründet, in ihren jüngeren Theilen schon gothisch. Zugleich finden sich in diesen Districten Spaniens christliche Monumente aus der Epoche des romanischen Spätstyles, die mit Entschiedenheit die maurischen Muster nachahmen. So die Kirche S. Miguel zu Quadalajara und die Kirche S. Maria zu Illescas.

In Portugal scheint die Klosterkirche von Alcobaca, unfern von Batalha, ein ansehnliches Beispiel jüngsten romanischen Styles auszumachen.

Italien.

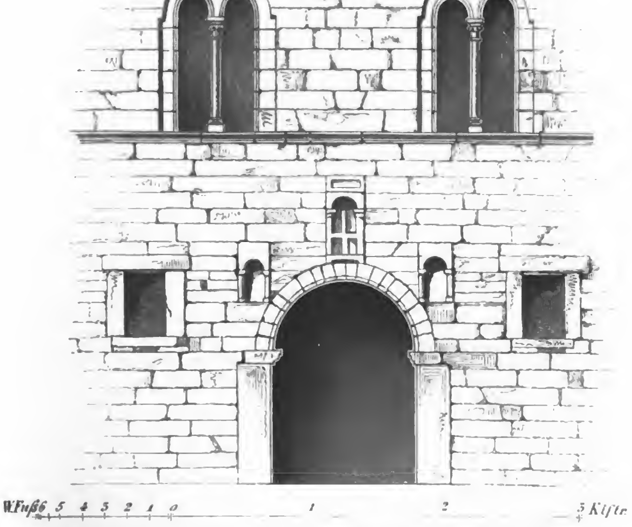
In der italienischen Architektur charakterisirt sich die romanische Schlussepoche durch bezeichnende Modificationen, welche in den baulichen Systemen der verschiedenen Districte eintreten. An einzelnen Punkten bildet sich auch hier eine vorwiegend dekorative Richtung von graziöser Feinheit aus. Das gothische System findet (im 13. Jahrhundert) zeitige Aufnahme, übt zunächst aber nur sehr vereinzelte Wirkungen aus; das romanische System bleibt, wie im deutschen Norden, auf geraume Zeit in vorwiegender Geltung, erlischt überhaupt während der Dauer des gothischen nicht durchaus und tritt schliesslich in unmittelbare Wechselwirkung zu der in Italien schon früh beginnenden modernen Architektur.



Von dem Pallast bei SS. Apostoli zu Venedig. (Nach Selvatico.)

In Venedig kommen für diese Epoche, wie es scheint, verschiedene Pallastfaçaden in Betracht, die eine gesteigert phantastische Hinneigung zum orientalischen Geschmack bezeugen, in spitzbogig geschwungener Umfassung der Arkadenbögen, in bunter Ausstattung, namentlich mit dekorativem Täfelwerk. So ein

Pallast bei SS. Apostoli, Casa Barbini zu Murano, ein Haus auf dem Campo S. Maria formosa, u. s. w. — Die Façade des Canonicat-Gebäudes zu Parenzo, vom J. 1251, ist durch romanische Arkadenfenster mit luftig schlanken Säulchen von eigenthümlicher Wirkung. — Verschiedene Dekorativ-Architekturen



Canonicat-Gebäude zu Parenzo. (Aus den mittelalterl. Kdm. des österr. Kaiserstaates.)

in Kirchen des venetianischen Districts zeigen verwandte Erscheinungen, bis tief in das 13. Jahrhundert hinab. Der Altartabernakel im Dome zu Parenzo, vom J. 1277, ist von edel rundbogiger Anordnung, mit zierlich byzantinisirenden Kapitälen. Die Kanzel im Dome zu Grado wird von spätromanischen Säulen getragen und ist von einem Tabernakel in jüngerer phantastisch orientalischer Form überdacht. Aehnlich, aber noch reicher, eine Kanzel in S. Marco zu Venedig.



Säulenkapitäl vom Altartabernakel des Domes zu Parenzo.
(Aus den m. Kdm. des österr. Kaiserstaates.)

In Toscana erscheint die pisanische Bauschule, wie dieselbe sich im 12. Jahrhundert ausgebildet hatte, noch in ausgebreiteter Thätigkeit, doch nicht ohne abweichende Neigungen für das Einzelne der Behandlung. In den Monumenten von Pisa, welche dem 13. Jahrhundert angehören, mischt sich der Spitzbogen den üblichen Formen ein; so an S. Paolo in ripa d'Arno, S. Nicola, S. Micchele in Borgo. — In Lucca entfaltet sich das System dieser Schule, besonders am Façadenbau, seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts aufs Neue in glänzender Pracht, aber mit einer entschiedenen Vorliebe zu phantastischer Formenbildung: an S. Pietro Somaldi, am Aussenbau von S. Micchele, an den älteren Theilen des Domes, dessen Façade 1204 von Guidetto ausgeführt wurde. — In Arezzo ist die Kirche S. Maria della Pieve ein Beispiel derselben phantastischen Richtung; ihre Façade, in den oberen Theilen in spielender Laune behandelt, hat an dem massigen Unterbau das inschriftliche Datum 1216.

In Florenz ist der mit klassischer Feinheit durchgebildete Bau von S. Miniato (vergl. oben, S. 157) als ein Werk, welches in die Schlussperiode hinüberreicht, nochmals zu erwähnen.

Zwei Kirchen zu Toscanella reihen sich an, S. Pietro und S. Maria, die letztere 1206 geweiht. Beides sind einfache Basiliken, in denen das florentinisch-klassische Element mit Zügen romanischer Behandlung, etwa im lombardischen Charakter, ver-



Ansicht von S. Micchele zu Lucca. (Nach H. G. Knight.)

schmilzt. S. Pietro scheint im Innern schwerer zu sein, hat aber einen Façadenbau von vorzüglich klarer Anordnung. S. Maria hat leichte und feine Innenverhältnisse und an der Façade, bei minder vollendeter Composition, phantastisch reiche Schmucktheile. [1]

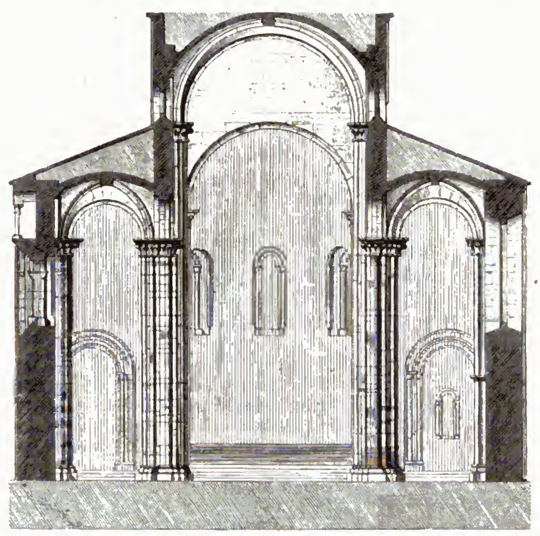


Kapitäl aus S. Maria in Toscanella. (Nach Runge und Rosengarten.)

Eine ferner entlegene und jüngere Uebertragung des toskanischen Systems, und zwar das der Bauschule von Pisa, zeigt der Dom von Zara, an der dalmatischen Küste, der 1285 geweiht und dessen Façade 1324 vollendet wurde. Es ist eine ansehnliche Basilika, die Façade ganz im Charakter pisanischer Prachtbauten. — Nach seinem Muster wurde die abermals jüngere, erst 1407 geweihte Kirche S. Crisogono, ebendaselbst, erbaut.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 44 (7).

Der Bau der früher besprochenen lombardischen Monumente reicht, in den jüngeren Theilen derselben, mehrfach in die gegenwärtige Periode herab. Der Dom von Piacenza (S. 162) scheint der letzteren in wesentlichen Theilen seiner baulichen Einrichtung anzugehören. — Ein beziehendes Werk dieser Periode ist der Dom von Trient, im innern Systeme und in Hauptheilen der äusseren Ausstattung zugleich eine lebhafte

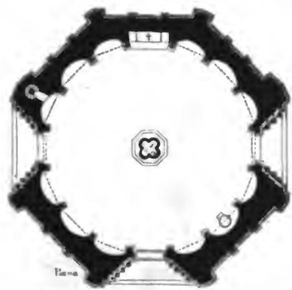


Dom von Trient. Querdurchschnitt. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates.)

Wechselwirkung mit spätromanischen Gewölbebauten Deutschlands bekundend. — Der Dom und die Kirche S. Secondo zu Asti, S. Maria del Castello zu Alessandria, S. Andrea zu Vercelli (1219 gegründet) haben im Innern das Gepräge durchgebildet spitzbogigen Gewölbebaues, zum Theil schon im Uebergange zur Gothik, während namentlich die letztgenannte Kirche im Aeussern die romanischen Typen noch mit Entschiedenheit festhält. — Ein Kreuzgang zu Aosta, ein alter Thorbau am Palazzo della Ragione zu Mantua (oberwärts mit krönender Arkadengallerie) scheinen verwandter Zeit anzugehören.

Ein Monument von eigenthümlicher Behandlung ist das Baptisterium von Parma, seit 1196 von Benedetto Antelami

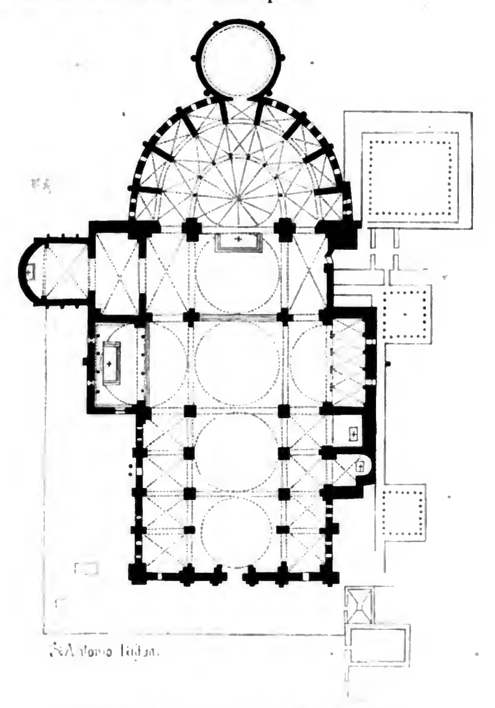
erbaut, innen mit Wandnischen und Gallerieen, aussen mit prächtigen, reichgegliederten Portalen und einer Reihe von Galleriegeschossen (das oberste im spätern gothischen Charakter) über diesen. Es zeigt sich hier das Bestreben, aus den Principien der lombardischen Bauschule heraus eine Annäherung an die Classicität der toskanischen zu bewerkstelligen. — Die Façade der Kirche von S. Donino in der Nähe von Parma hat ähnliche Prachtportale wie das Baptisterium.


Grundriss des Baptisteriums von Parma. (Nach Osten.)

An den Kirchen von Mailand werden die Grundzüge des Romanismus bis in das 14. Jahrhundert hinab festgehalten. Die Ausstattung der Façaden, der Thürme u. s. w. wiederholt das übliche System, zum Theil allerdings in mehr oder weniger gothisirender Behandlung des Einzelnen. S. Giovanni in Conca, S. Maria in Brera (1229), S. Eustorgio (der Thurm 1309 beendet), S. Marco, S. Gotardo (1336) entfalten an ihren alten Theilen die Beispiele der Art. — Der in Arkadengeschossen phantastisch aufgebaute Kuppelthurm des benachbarten Chiaravalle ist ein andres Beispiel spätestromanischer Ausführung. — Merkwürdiger ist der Bau von S. Antonio zu Padua, 1237 gegründet, aber erst 1259 begonnen, 1307 im Hauptbau und 1424 in den übrigen Theilen vollendet. Der Plan folgt dem von S. Marco zu Venedig, mit ähnlichen Kuppelwölbungen, doch zugleich mit Seitenschiffen, welche von dem Mittelschiff durch schwere spitzbogige Pfeilerarkaden getrennt werden; das Aeussere ist streng romanisch, ebenfalls mit spitzbogigen Theilen; nur der Chor hat leichtere gothisirende Behandlung. — Die Kirche der Certosa bei Pavia, zu Ende des 14. Jahrhunderts gegründet, im Innern ein Bau lombardisch gothischen Systems, hat im Aeussern ebenfalls noch völlig romanische Disposition, die jedoch an der Façade schon in die Formen der Renaissance übergeht.

Dann sind zwei Gewölbkirchen der anconitanischen Mark zu erwähnen: die Kathedrale von San-Leo, 1173 gegründet, welcher Zeit der noch rundbogige Chor anzugehören scheint, während der Schiffbau spitzbogig ist, mit einer Tonnenwölbung über dem Mittelschiff, — und die Abteikirche S. Bernardo in dem zwischen Ancona und Sinigaglia belegenen Chiaravalle.

ein durchgebildet romanisch spitzbogiger Gewölbebau, 1172 gegründet, im Aufbau ohne Zweifel später.



Grundriss von S. Antonio zu Padua. (Nach Wiebeking.)

Rom hat auch in dieser Epoche, wie schon früher bemerkt, noch schlichten Basilikenbau: die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura (Säulen mit geraden Gebälken) und SS. Vincenzio ed Anastasio, eine einfach rohe Pfeilerbasilika, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts und aus nächstfolgender Zeit. — Gleichzeitig aber bildet sich dort eine Dekorativ-Architektur aus, die mit Geschmack auf die Muster der Antike zurückgeht.

dieselben mit freiem Sinne umgestaltet und in einzelnen Werken, zierlich spielend und klassisch gebunden, den höchsten dekorativen Reiz zu entfalten weiss. Vornehmlich ist es die Künstlerfamilie der Cosmaten, die sich in derartigen Arbeiten bethätigt. Ihre eigentlich architektonischen Werke bestehen in Klosterhöfen und Kreuzgängen. Schlichtere Architekturen der Art sind die Höfe bei S. Lorenzo fuori le m., S. Vincenzio ed An., S. Sabina zu Rom und der bei S. Scholastica zu Subiaco vom J. 1235; sehr reiche und glänzende Klosterhöfe bei S. Paolo fuori le mura [1] und S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide durch die Wechselverhältnisse von kräftiger Gesammthaltung und spielend bewegten Einzeltheilen, von klassisch reinster und üppig phantastischer Form, von scharf plastischer Behandlung und reicher, musivisch farbiger Incrustation von der reizvollsten Wirkung. — Auch kleinere Werke von ähnlicher Behandlung, mit musivischem Schmucke ausgestattet, Ambonen, Chorschranken, Altäre, Tabernakel, gehen aus demselben Künstlerkreise hervor. Die römischen Kirchen enthalten zahlreiche Beispiele; die ausgezeichnetsten in S. Clemente, S. Lorenzo fuori le m., S. Maria in Cosmedin.

Die Monumente des südlichen Italiens gestalten sich, aus dem dort üblichen Stylgemisch (vergl. oben, S. 164) im Einzelnen zu wundersam phantastischer Pracht. Die Kathedralen von Bitonto und von Bitetto, die Kirche von San Pellino, S. Clemente am Flusse Pescoa, S. Giovanni in Venere bei Lanciano, sämmtlich in Apulien, sind vorzüglich bezeichnende Beispiele der Art. — Zwei Schlossbauten Kaiser Friedrich's II., die Reste des Pallastes zu Foggia (v. J. 1223) und der mächtige Bau von Castel del Monte unfern von Andria zeigen eine lebendige und sinnreiche Aufnahme antiker Dekoration, die letztere bei schon frühgothischen Dispositionen. — Zu Amalfi, an der Vorhalle der dortigen Kathedrale, und besonders zu Ravello, auch an der Kathedrale von Caserta vecchia finden sich Dekorationen sarazenischen Geschmackes in wiederum glänzend phantastischer Anordnung.

Andre Schmuckarchitekturen der romanischen Schlussepoche in Sicilien. Namentlich zwei sehr zierlich und reich ausgestattete Kreuzgänge, mit spitzbogigen Säulen-Arkaden, bei der Kathedrale von Cefalù und bei der Klosterkirche von Monreale, und mehrere reich antikisirende Grabtabernakel in der Kathedrale von Palermo, über den Sarkophagen König Roger's, seiner Tochter Constantia, Kaiser Heinrich's VI. und Friedrich's II.

[1] *Denkmäler der Kunst. T. 41 (8).*

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst erfreut sich in der romanischen Schlussepoche, wie im Obigen angedeutet, einer reichlichen Pflege. Das Bedürfniss gehaltreicher und lebenvoller Darstellung tritt in ausgedehntem Maasse hervor; das herbe architektonische Gesetz wird wiederum durchbrochen; eine individuell freiere Bildung, eine geläuterte Norm der Darstellung im Sinne und nach dem Muster der klassischen Kunst wird auf's Neue erstrebt. Einzelne Erfolge sind wunderwürdig, wie in der Tiefe und Innigkeit des Gedankens, so in dem Leben, der Fülle, der Hoheit der Erscheinung. Aber es ist schon bemerkt, dass gleichzeitig auch das abenteuerlich Ungefüge, das barbaristisch Rohe zur ebenso unbehinderten Entfaltung kommt. Ein festes, gemeinsam bewusstes Schaffen wird nicht erreicht, und selbst die grossen Leistungen dieser Epoche gehen noch wie glänzende Traumgebilde vorüber.

Sculptur.

Deutschland.

In der deutschen Sculptur erscheint die sächsische Schule vorzüglich bedeutend. Ihre Leistungen sind mannigfaltig und lassen eine stufenmässig vorschreitende Ausbildung bis zu demjenigen Grade von Vollendung, welcher dieser Zeit überhaupt vergönnt war, erkennen.

Zunächst wiederum ein Werk des Erzgusses: das Taufbecken im Dome zu Hildesheim, [1] auf den Figuren der Paradiesesströme ruhend, auf seinen Wandungen und an dem Deckel reich mit biblischen und symbolischen Darstellungen versehen, im Ganzen 6 Fuss hoch. Die Architekturen, welche die einzelnen Darstellungen nischenartig umrahmen, zur trefflich dekorativen Wirkung des Ganzen, haben den ausgesprochenen Charakter der romanischen Spätzeit; im Figürlichen ist die Andeutung dramatischen Lebens und bewegten Flusses; aber die Fassung und Behandlung der Gestalten noch mit einer starken Reminiscenz des barbaristischen Styles der Hildesheimer Bronzen aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts, (oben, S. 70).

Dann ist eine Reihe von Stucco-Reliefs anzuführen. Das bildsame, langsam erhärtende Material scheint sich der noch minder sicheren künstlerischen Hand in ähnlichem Sinne em-

[1] Kratz, der Dom zu Hildesheim, T. 12.

pfohlen zu haben, wie der Thon für das Erzguss-Modell; die vorhandenen Werke (wie schon jene älteren in Wester-Gröningen, S. 170) bezeugen es, dass man sich desselben gern zur Ausstattung architektonischer Prachtstücke bediente. Dahin gehören die Chorbrüstungswände in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt,[1] die an ihren äussern (den Querschiffflügeln zugewandten) Seiten in solcher Weise geschmückt sind, mit reich dekorirten rundbogigen Arkadennischen, in denen die Gestalten des



Apostelfigur, von den Chorbrüstungswänden in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. (F. K.)

Erlösers, der Maria, der Apostel sitzen. Es sind die alterthümlich überkommenen Motive der Gestaltung und Gewandung, aber

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 137, f. Lucanus, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, (Titelblatt).

schon in edler Fülle und Weichheit durchgebildet und belebt, in den Köpfen von hoher und reiner Schönheit. Die Arbeit scheint dem Ende des 12. Jahrhunderts anzugehören. — Aehnliche Chorbrüstungswände in St. Michael zu Hildesheim, mit noch schmuckvollerer Gesammtanordnung, noch lebhafterer und mannigfaltigerer Geberdung. Ihnen schliesst sich eine Portallünette an St. Godehard zu Hildesheim an, die kräftigen Halbfiguren Christi und zweier Heiligen, gleichfalls in Stuck, enthaltend. — Dann die Reste von Stucksculpturen, mit denen die Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode (oben, S. 170) bei einer jüngeren Bauveränderung versehen ward [1] und in denen sich ein künstlerisches Gefühl von lebhafter Innigkeit und zarter Würde ausspricht. — Endlich eine Reihe von Engelgestalten in der Kirche zu Hecklingen aus der Epoche des Emporen-Einbaues (S. 211), [2] welche die Bogenzwickel der Schiffarkaden in gediegen dekorativer Weise, zugleich an sich durch grosse Fassung und Bewegung beachtenswerth ausfüllen.

Für Statuen, welche freistehend im Innern des kirchlichen Raumes aufgerichtet wurden, wandte man häufig das Material des Holzes an. Als derartige Arbeiten sind einige kolossale Gruppen des gekreuzigten Erlösers mit Maria und Johannes zu seinen Seiten zu erwähnen: die eine, von strenger und herber Behandlung, im Dome zu Halberstadt, die andere, früher im Dom zu Freiberg [3] im Erzgebirge, gegenwärtig in der Sammlung des sächsischen Alterthums-Vereins zu Dresden. Die letztere in der Anordnung der Gestalten ebenfalls von schlichter Strenge, aber von ebenso erhabener Würde, mit Verständniss der Form und dem Ausdrucke innerlicher Empfindung. Ein drittes, belebteres Werk der Art ist im Folgenden zu erwähnen.

An Steinsculpturen sind zunächst einige minder erhebliche Arbeiten zu nennen: der Grabstein der Aebtissin Agnes (gest. 1203) in der Schlosskirche zu Quedlinburg, [4] im einfach traditionellen Typus, doch nicht ohne Würde; — und die ziemlich schwerfälligen Figuren von sechs Heiligen im Dome zu Magdeburg, [5] an den Pfeilern des Chor-Innern.

Sodann eine Reihe andrer Werke von höchster Bedeutung, welche sich in der Kirche zu Wechselburg und an der goldnen Pforte des Domes zu Freiberg befinden; [6] (vergl. oben, S. 209). Diese rühren, wenn nicht von der Hand eines und desselben Meisters, so doch aus gemeinsamer Schule her und bekunden eine klar vorschreitende, ihres künstlerischen Zieles

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 605. Puttrich, Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, I, Ser. Anhalt, T. 22, f. — [2] Puttrich, ebenda, T. 29, ff. — [3] E. Förster, Denkmale, I. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 554. — [5] Ebenda, S. 123. — [6] Puttrich, a. a. O., I, I, Ser. Wechselburg und Freiberg. Förster, a. a. O., I; II. Schorn, in der Deutschen Vierteljahrs-Schrift, 1841, Heft 4, S. 126. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Deutschland, I, S 7. *Denkmäler der Kunst*, *T. 47 (1, 2, 4—6)*.

bewusste Entwickelung. Auch bei ihnen liegen die altüberlieferten Darstellungs-Motive, mit den aus frühchristlicher Zeit übertragenen Reminiscenzen, zu Grunde; aber ein neuer Lebenshauch athmet in diesen Gebilden, zu selbständig freier Fassung und Durchbildung führend; das klassische Grundelement entfaltet sich aufs Neue zu hoher und geläuterter Schönheit, und zugleich giebt ihnen eine Milde des Sinnes, von tiefer, persönlicher Innigkeit des Gefühles getragen, einen Reiz, welcher der Kunst des klassischen Alterthums doch fremd ist. — Die frühsten dieser Arbeiten sind die Reliefs an der Kanzel zu Wechselburg. Sie bilden ein Ganzes von sinnvollem Zusammenhange: der thronende Erlöser in der Mitte, von den Symbolen der Evangelisten umgeben; zu seinen Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts; dann die Opferung Isaak's und das Wunder der ehernen Schlage, sinnbildliche Darstellungen des Opfertodes Christi und der Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain mit ihren Opfergaben, Sinnbilder des menschlichen Verhaltens zu Gott. In der



Halbfigur des Abel, von dem Altare zu Wechselburg. (Nach Förster.)

Behandlung dieser Reliefs zeigt sich das rüstige Streben, den individuellen künstlerischen Gedanken zur Erscheinung zu bringen; überall ist ein kräftiger Sinn, der das Darstellungsmittel mit Entschiedenheit ergreift, in Einzelheiten (z. B. im Verhältniss der einzelnen Körpertheile) oft noch ungeschickt, aber eben so sehr (besonders in der Gewandung) auf die klare Durchbildung der Motive bedacht; zur Grösse und Schönheit siegreich

hindurchschreitend und hierin, ebenfalls im Einzelnen, schon das Staunenswürdige leistend. Jene Halbfiguren des Abel und Cain sind vorzüglich gelungen, die erstere von hohem klassischem Adel. — Auf sie folgen die Sculpturen der goldnen Pforte zu Freiberg, die ebenfalls ein zusammenhängendes, gedankenvoll gebundenes Ganzes, aber von noch ungleich reicherer Entfaltung, ausmachen. Die Halbkreislünette des Portals enthält die Anbetung der Könige in Hautrelief, in einer Fassung, welche der dargestellten Scene wiederum einen tiefer sinnbildlichen Gehalt giebt. Maria mit dem Kinde, in der Mitte thronend, erscheint als erhabene Personification der Kirche Christi; ihr entgegen knieen auf der einen Seite die heiligen drei Könige mit ihren Gaben, während auf der andern Seite ein Engel mit dem Stabe steht (statt des Sternes, welcher die Könige auf ihrer Bahn geleitet,) und Joseph neben diesem sitzt, oberwärts aber Halbfiguren von Engeln der heiligen Gnadenmutter Symbole der höchsten Macht darreichen. Die Composition dieses Werkes ist völlig durchdacht, das Ganze im reinsten Gleichmaasse entwickelt, die Figuren in freier Würde und in liebevoller Ausgestaltung aller Einzelmotive ausgeführt. Unterwärts, zwischen den Säulen der Portalwandungen, schliessen sich Statuen an, zumeist Personen aus den Büchern des alten Bundes darstellend, welche als Verkündiger und Vorläufer des Messias zu fassen sind; diese wiederum in völligem Ebenmaasse, in starkem körperlichem Gefühle, in sprechender Charakteristik zur Erscheinung gebracht. In den Gliederungen der Bogenwölbung sind Reihenfolgen kleiner Gestalten enthalten, welche das zukünftige Heil vergegenwärtigen, Personificationen der himmlischen Mächte, Heilige, auferstehende Selige. An den letzteren, welche den äusseren Ring bilden, ist die feine Behandlung des Nackten besonders anzumerken. — Abermals jünger ist der Altar von Wechselburg, ein reicher, mit Bildwerk verzierter Arkadenbau, der, wie schon bemerkt, ursprünglich für einen andern Zweck (für den eines Lettners) bestimmt gewesen und erst später an seine gegenwärtige Stelle versetzt zu sein scheint, wobei er vielleicht einige Stücke seiner Ausstattung verloren hat. Er enthält, in Arkadennischen, vier Gestalten des alten Bundes, welche zum Theil die Statuen der goldnen Pforte nachahmen, in einem noch freieren, noch weicher geschwungenen Style, aber schon minder kräftig aufgefasst, minder sorgfältig behandelt. Auf dem mittleren Aufsatze, welcher das Werk krönt, steht eine Gruppe des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, diese gleich jenen früher genannten Gruppen aus Holz geschnitzt, doch durch Nebenfiguren reicher entwickelt: die Reliefbilder des Gottvater mit der Taube und zweier Engel an den Kreuzarmen, des Joseph von Arimathia, der mit dem Kelche das Blut des Erlösers auffängt, am Fusse des Kreuzes, der Gestalten des besiegten Heidenthums und

Judenthums unter den Füssen von Maria und Johannes. Alles ist in dieser Arbeit auf's Zarteste und Flüssigste durchgebildet, alle Motive zur edelsten, feinsten und empfindungsreichsten Entwickelung gebracht. — Das Schlusswerk in der Reihe dieser Sculpturen ist ein zu Wechselburg befindlicher Grabstein, mit den stark erhabenen Bildern des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin, kühn, gross, lebenvoll, mit mächtig geschwungenen Gewändern, in voller Freiheit des Styles. Die Arbeit fällt jedenfalls in eine dem Tode des Stifters schon erheblich ferne Zeit. — Alle diese Sculpturen waren übrigens, ebenso wie die vorgenannten aus anderem Material, mit farbiger Bemalung versehen. An dem Altare von Wechselburg ist dieselbe erhalten; mit der Innigkeit der Empfindung übereinstimmend, welche in der ganzen Arbeit waltet, erhöht sie die Wirkung der letzteren in charakteristischer Weise.



Engel vom Crucifix über dem Altare zu Wechselburg. (Nach Förster.)

Die Kunst hatte mit diesen Werken die Schwelle der Vollendung erreicht. Aber die Zeit war, wie es scheint, noch nicht reif, auf solcher Bahn mit neuen Erfolgen weiterzuschreiten. Die Tendenzen, welche der gothische Styl einführte, trugen wesentlich dazu bei, den künstlerischen Sinn auf eine andre Bahn und zu abermals neuen Anfängen zu führen.

Was sich anderweit von Sculpturen dieser Epoche in Deutschland vorfindet, ist an Zahl, zumeist auch an künstlerischer Durchbildung, geringer.

Von ausgezeichneter Bedeutung ist ein westphälisches Werk: die Ausstattung des Südportales des Domes von Münster und der vortretenden Halle, mit grossen Statuen und dekorativen Arbeiten.[1] Die Statuen haben, bei noch strenger Haltung, eine grossartige Würde, antikisirend behandelte Gewänder, charakteristisch ausgebildete Köpfe; die dekorativen Theile sind von zierlich phantastischem Reiz.

Im Rheinland sind wenig vereinzelte Beispiele anzuführen. Zum Theil haben sie noch die völlig archaïstische Strenge, wie das Relief im Bogenfelde des Nordportales am Dome zu Mainz

[1] Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. S. 132.

und die Sculpturen, die sich an und in der Kirche zu Brauweiler finden. — Einige entwickeln sich zu lebendiger bewegten Motiven; so das Relief im Bogenfelde des Südportales der Pfarrkirche zu Andernach (zwei Engel, die ein Rund mit dem Bilde des Lammes halten) und das sehr verwitterte Bogenfeld des Portales der Kirche zu Ober-Lahnstein, jetzt in der Kirchhofsmauer eingelassen. — Merkwürdig ist eine Statue der Maria mit dem Christkinde (und der hinzugefügten modernen Figur des h. Hermann Joseph) in der Kapitolskirche zu Köln,[1] ein Werk, das sich aus der herkömmlich typischen Bildungsweise wiederum zu einem innigen Gefühlsausdrucke löst. — In der Kirche zu Limburg an der Lahn befindet sich ein sculpturengeschmückter Taufstein und das Grabmonument des früheren Gründers der Kirche, des Grafen Conrad Curcipold, beide gleichzeitig mit dem vorhandenen Gebäude (oben, S. 201) und im Streben nach bewegterer Durchbildung der alterthümlichen Formen zu einer etwas barock phantastischen Behandlung geneigt. — (Die gleichzeitigen Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier bekunden, dem baulichen Systeme dieses Monumentes entsprechend, den Beginn der gothischen Stylrichtung.)



Statue der Maria mit dem Kinde, in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln. (F. K. nach de Noel.)

Sehr eigenthümlich behandelte Sculpturen befinden sich am Dome zu Bamberg. Zunächst eine Reihe von Hautreliefbildern in schmuckreichen Arkadennischen an den Brüstungswänden des östlichen Chores: die Verkündigung Mariä und die zwölf Apostel einerseits, der Erzengel Michael

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 258.



Verkündigung Mariä, von den Brüstungswänden des östlichen Chores im Dome zu Bamberg. (F. K.)

über dem Drachen und die zwölf Propheten andrerseits. Auch hier ist noch die Grundlage der alterthümlichen Herbigkeit, aber mit Anstrengung ringt der Meister, seinen Gestalten Leben und wechselnde Bewegung zu geben. Manches Gewaltsame, Unnatürliche, Verschrobene ist die Folge dieses Strebens; was flüssig sein sollte, verfällt abermals in ein conventionelles Gebahren; aber der Ernst, der überall durchleuchtet, die sorgfältige Durchführung der erfassten Intentionen, zuweilen selbst ein kraftvolles Pathos, welches einen starken geistigen Gehalt zur Erscheinung bringt, versöhnt mit diesen Mängeln. Die Darstellung der Verkündigung insbesondere hat einen eigen grossartigen Zug. Die Lünette des Nordportales auf der Ostseite des Domes, die Sculpturen des grossen Portales auf der Nordseite gehören derselben Richtung an; die letzteren jedoch, in der Portallünette, schon mit Zügen, welche auf die beginnende gothische Richtung deuten, (die sich dann an andern Sculpturwerken des Domes entschiedener kund giebt.)



Kopf des Engels aus der Verkündigung, im Dome zu Bamberg. (F. K.)

Süddeutsche Sculpturen der Zeit haben, bei verschiedenartiger Fassung, ein hervorstechend barbaristisches Element. Dahin gehört die reiche bildnerische Ausstattung der St. Gallenpforte am Münster zu Basel (oben, S. 215), besonders die grossen Heiligenfiguren an den Seitengewänden,[1] die, mit der Absicht auf schmuckreiche Erscheinung, über ein alterthümelndes, starr schematisches Linienspiel nicht hinauskommen. — Dahin die Ausstattung des Kreuzganges beim Grossmünster zu Zürich,[2] in welcher eine Fülle ausschweifend phantastischer, zumeist dekorativer Darstellungen und einzelne naive Lebensscenen enthalten sind, in ähnlicher Behandlung, aber zugleich mit lebhaftem Sinn für Bewegung, während Einzelnes (z. B. eine Nachbildung des antiken Dornausziehers) unmittelbare Studien der klassischen

[1] v. Hefner, Trachten des christl. Mittelalters, I, T. 30. — [2] Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, I.

Kunst verräth. — Dahin die Lünette des Portales der Kirche von Mosburg in Bayern und die Sculpturen, welche die Ausstattung des Nordportales der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg (oben, S. 218) ausmachen, diese wiederum ein dekoratives Werk von abenteuerlich phantastischer Anordnung, zum



Sculptirter Kämpfer im Kreuzgange des Grossmünsters zu Zürich. (Nach Hegi.)

grossen Theil symbolisch räthselhaft, in der Behandlung des Einzelnen von primitiv barocker Erscheinung. — Dahin gehören ebenso die Sculpturen am Chor-Aeusseren der Kirche von Schöngrabern in Oesterreich,[1] barbarische Missgeburten, in ihrer Erscheinung um so widerwärtiger, als sie, eine fortlaufende symbolische Bilderschrift und ohne eigentlichen Wechselbezug zur architektonischen Dekoration, auf entschieden selbständige Geltung Anspruch machen. Sie bezeugen es, zumal im Hinblick auf die sächsischen Sculpturen, welcher Gegensätze die Zeit noch fähig war, welche tiefe Rohheit noch ohne Anstoss ertragen wurde.

Von einiger Bedeutung ist die bildnerische Ausstattung des Portales am Westbau von St. Stephan zu Wien[2] (oben, S. 222). Die Lünette desselben enthält das Bild des thronenden Erlösers in der Glorie, die von zwei Engeln gehalten wird. Es sind die traditionellen Motive, aber mit dem Streben nach Leben, Anmuth, flüssiger Bewegung, wenn auch ohne Grösse des Styles; ein sehr bemerkenswerther Zug antikisirend naturalistischer Auffassung, im Gegensatz gegen das Herkömmliche, zeigt sich darin, dass das Untergewand des Erlösers zurückgeschlagen ist und das linke Bein vom Knie an nackt erscheinen lässt. Andres an diesem Portale, eine Reihe kleiner Halbfiguren auf dem Kämpfergesims, ist wiederum roh, während bei den symbolisch phantastischen Gestalten unter den Dekorationen des Kämpfergesimses, namentlich den dämonischen, die Züge eines kühnen und lebendig durchgebildeten Humors ersichtlich werden. (Zwei sitzende

[1] Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern. — [2] Melly, das Westportal des Domes zu Wien.

Figuren am vorderen Spitzbogen des Portals, schon von gothisirender Art, gehören der mit diesem Bogen bezeichneten jüngeren Herstellung an.) — Ein ehernes Taufbecken im Dome von Salzburg [1] wird auf vier Löwen getragen, welche, in streng archaistischem Style, noch dem 12. Jahrhundert anzugehören scheinen. Das Becken selbst ist erheblich jünger; es ist von phantastisch romanischen Arkaden umgeben, in denen die kurzen und schweren Reliefgestalten von Heiligen befindlich sind. Die Typen der letzteren wie die Charaktere der Inschriften deuten schon auf die späte Zeit zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Unter den ungarischen Bauten, welche dem Styl der spätromanischen von Oesterreich folgen, ist die Kirche von St. Ják mit reicher Sculptur-Ausstattung versehen. [2] Zum grössern Theil zeigen auch diese Arbeiten, namentlich die Statuen Christi und der Apostel in der Nischenkrönung des Hauptportales (so-



Dekorativ symbolische Sculptur in der Kirche von St. Ják. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

weit sie in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten), eine schwerfällige Behandlung. Einzelne symbolisirend dekorative Stücke entfalten jedoch einen eigenthümlich phantastischen Reiz.

[1] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, T. 27. D. Quaglio, Denkmale der Baukunst des Mittelalters im Königreich Baiern. — [2] Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, S. 86, T. 11.

Ein merkwürdiges Werk deutscher Goldschmiedekunst ist die goldene Altartafel des Domes von Basel, gegenwärtig im Museum des Hôtel de Cluny zu Paris, das ehemalige Antependium des Hochaltars, über 3 Fuss 9 Zoll hoch, 5 Fuss 5 Zoll breit. In Arkadennischen und von reichen Ornamenten umgeben, enthält sie die Reliefgestalten Christi, dreier Erzengel, des h. Benedict. Der Styl der Architekturformen und der Ornamente ist entschieden der der romanischen Schlussepoche; ebenso spricht er sich in den, zwar wenig geistreich behandelten Gestalten, besonders in der wenig belebten Linienführung der Gewänder aus; der Tradition, welche die Tafel als eine Stiftung Kaiser Heinrich's II. bezeichnete, fehlt aller irgend begründete Nachweis. [1] Das Werk ist besonders als erhaltenes Zeugniss des immensen Luxus der mittelalterlichen Kunst in ihren früheren Epochen von Bedeutung.

Frankreich.

Frankreich hat Beispiele sehr reichen und umfassenden Sculpturschmuckes, besonders an Portalen und Façaden dieser Epoche. Die Richtung des Styles erscheint in den verschiedenen Districten des Landes verschieden.

Im Süden ist das Prachtportal der Kathedrale von Arles zunächst zu erwähnen. Es enthält im Bogenfelde das Bild des Weltenrichters mit den Symbolen der Evangelisten: an dem Gebälk darunter die Figuren der Propheten; an den Fortsetzungen desselben zu den Seiten des Portales Reihen der Verdammten und der Seligen; an den Wandungen, zwischen den Säulen, die Gestalten einzelner Heiliger; u. s. w. So reich und ansehnlich die Gesammtwirkung ist, so fehlt den bildnerischen Theilen doch noch ein freieres Lebensgefühl; es ist durchgehend eine roh handwerksmässige Behandlung, welche sich noch an den herkömmlichen Typen genügen lässt. Aehnlich, doch schon etwas belebter, sind die Sculpturen, Heiligenstatuen u. dergl., welche die älteren Theile des Kreuzganges neben der Kathedrale schmücken. — Eine wesentlich fortgeschrittene Entwickelung zeigen die Sculpturen, die in reicher Fülle an der Façade der Kirche von St. Gilles (soweit diese überhaupt vollendet ist), befindlich sind. [2] Zum Theil, wie an den Statuen der Portalwandungen, erscheint zwar auch hier noch die archaistische Strenge, aber die traditionellen Motive sind mehrfach schon mit Verständniss aufgefasst und zu eigenthümlicher Würde durchgebildet. Andres,

[1] W. Wackernagel, die goldene Altartafel von Basel (Schulprogramm von 1857) verficht die Giltigkeit der Tradition. S. dagegen meinen Aufsatz im D. Kunstblatt, 1857, S. 377. — [2] Voy. dans l'anc. France; Languedoc, II, 2. pl. 290 bis; 293.

namentlich ein grosser Fries mit Passionsscenen, lässt ein frisches Lebensgefühl und eine, der Richtung der klassischen Kunst mit Glück nachstrebende Auffassung und Behandlung erkennen.

Im Südwesten erscheint eine Richtung von phantastischer Excentricität. Der erwachende Lebensdrang hat ein gewaltsam leidenschaftliches Gebahren zur Folge; die Bewegungen sind hastig, die Gestalten zumeist langgestreckt und verschroben; die Behandlung ist scharf und schneidend, liebt es aber, das Einzelne mit sorgfältiger Genauigkeit zu bezeichnen, was namentlich eine schematisch feinfaltige Gewandung zur Folge hat. Solcher Art [1] sind die Reliefsculpturen in der Portalhalle der Kirche von Moissac: eine grosse apokalyptische Darstellung in der Portallünette; symbolische Scenen an den Seitenwandungen, namentlich Darstellungen von Höllenstrafen, die mit raffinirter Kunst das Gräuelvolle zur Erscheinung bringen; Andres von abenteuerlich dekorativer Beschaffenheit. — Aehnlich, aber noch ausschweifender im Gedanken und noch ungeheuerlicher in der Form, die Sculpturen, mit denen ein Portal der Kirche von Souillac ausgestattet ist.

Es sind ferner, wie schon angedeutet, die Prachtfaçaden im Poitou und den Nachbargegenden durch einen ausgedehnteren Sculpturenschmuck ausgezeichnet. Soviel über die Beschaffenheit dieser Arbeiten aus den vorliegenden Abbildungen zu entnehmen ist, scheint es, dass der dekorative Grundcharakter, aus welchem die Gesammtanordnung dieser Façaden hervorgegangen, auch die bildnerische Behandlung bestimmt. Die traditionellen Motive in Gestaltung und Gewandung scheinen maasgebend, aber mit rhythmischem Sinne, übereinstimmend mit den feinen Linien des Ornaments, zu einer einheitlichen Gesammtwirkung durchgebildet zu sein. Wie weit darin selbständiges Leben und freie Würde erreicht ist, wie weit vielleicht auch hier eine phantastische Behandlung sich geltend macht, muss dahingestellt bleiben. Als glänzendste Werke sind die Sculpturen der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers und die der Kathedrale von Angoulême hervorzuheben, die letzteren einen grossen zusammenhängenden Cyclus bildend, welcher



Arkadennische der Façade von Notre-Dame-la-Grand zu Poitiers. (Nach Willemin und de Laborde.)

[1] Voy. dans l'anc. France; Languedoc, I, 2.

sich, in die grösseren und kleineren Wandarkaden der Façade vertheilt, auf die Dinge des Weltgerichtes bezieht.

Einige Sculpturwerke in Burgund zeigen eine stylistische Durchbildung von launenhaft manierirter Eigenthümlichkeit. Es sind figurenreiche Compositionen, die Gestalten ohne sonderliche Rücksicht auf das Naturverhältniss, an Grösse sehr verschieden, zum Theil von übermässiger Länge; die Bewegungen mannigfaltig, ohne jedoch den organischen Bedingnissen überall Rechnung zu tragen; die Gewandungen wiederum schematisch, fein-



Christusfigur in der Portallünette der Kirche von Vézelay. (Nach Viollet-le-Duc.)

faltig, in gesuchter Zierlichkeit mit flatternd gehobenen, zumeist kunstreich abgezirkelten Säumen. Eine erhebliche Zahl derar-

tiger Arbeiten enthält die innere Portalausstattung der Abteikirche von Vézelay[1]: Christus mit den Aposteln in der Lünette des Hauptportales, von kleinen figürlichen Darstellungen umgeben; verschiedene Figuren an attikenartigen Aufsätzen über den Portalstützen; andre Darstellungen in den Lünetten der Seitenportale. — Sodann die grosse Lünette des Hauptportales der Kathedrale von Autun,[2] welche eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, den riesigen Salvator in der Mitte und eine Fülle von Darstellungen umher und unter ihm, mit lebendigen und ausdrucksvollen Einzelmomenten, mit abenteuerlich verwegenen Teufeleien und gleichzeitig schon (in sinnig geneigten Engelköpfen) mit dem Anhauch jener Sentimentalität, die später in der französischen Kunst so bemerkenswerth hervortritt; dabei aber mit völliger Unbekümmertheit um die Gesetze der Naturform, mit kürzern Figuren und mit solchen von mehr als zehn Kopflängen, u. s. w. Eine Unterschrift nennt den Meister dieses Werkes, Gislebertus. — Ein drittes ansehnliches Beispiel burgundischer Sculptur bildet die Portalausstattung der Kirche von Charlieu, in der Lünette den Salvator darstellend, dessen Nimbus von kühn bewegten Engeln gehalten wird.

Dann ist der Grabstein König Childebert's I. in der Kirche von St. Denis (aus St. Germain-des-Prés zu Paris stammend) zu erwähnen.[3] Er enthält die Reliefgestalt des Königs mit dem Modell des Chores von St. Germ.-d.-Pr. in der Hand, die Gewandung feinfaltig, in schematischen Parallellinien, doch mit einzelnen geschwungenen Partieen, welche, wie die Gesammtfassung, die in Rede stehende Epoche bezeichnen.

Es reihen sich die Sculpturen einiger Portale an, die, wie die von Chartres und von Bourges (oben, S. 239) eine Uebergangsstellung zwischen romanischer und primitiv gothischer Formation einnehmen. Es ist in diesen Arbeiten einiges Verwandte mit den obengenannten burgundischen Sculpturen, ein ähnliches Längenmaass der Gestalten, ein ähnlich feinfaltiger Schematismus der Gewandung; aber der lebhafteren Bewegung, der schwungvolleren Behandlung, der manierirten Zierlichkeit wird mit Absicht entsagt. Eine starre Strenge herrscht auf's Neue vor; das Figürliche wird abermals, noch entschiedener als es früher der Fall gewesen, auf die Gesetze der architektonischen Grundform zurückgeführt. In den Reliefs hat dies eine zumeist

[1] Du Sommerard, les arts au moy. âge, I, III, t. 22. Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'arch. franç., I, p. 27 (Nro. 4), III, p. 239. — [2] Du Sommerard, a. a. O., t. 21. — [3] De Guilhermy, monogr. de l'égl. de St. Denis, p. 203.



Statue vom Westportal der Kathedrale zu Chartres. (Nach Willemin.)

geistlose Wiederholung der schlichten archaistischen Typen, in den Statuen, welche an den Portalwandungen vortreten, eine ganz eigenthümliche Behandlung zur Folge. Namentlich an dem von Chartres, wo diese Statuen, den Säulen angelehnt, in förmlich säulenhafter Gebundenheit erscheinen, in schroff senkrechten Linien, die Gewandfalten wie Säulenkanellirungen gebildet, die Glieder ohne alle Bewegung, die Köpfe mit stumpfem Ausdrucke vorgeneigt. Andre Beispiele an den Portalen einiger andrer Kirchen, z. B. zu Berthaucourt-les-Dames, Rampillon, St. Loup bei Provins. Einige Statuen derselben Richtung, in grossartigerer Fassung, von dem Portal der abgebrochenen Abteikirche von Corbie herrührend, werden in der Gruft von St. Denis bewahrt. Die Rückkehr auf einen völlig primitiven Schematismus, die neue und unbedingte Einverleibung der bildnerischen Form in den architektonischen Organismus bezeichnet aber in diesen seltsamen Gebilden wiederum die Vorstufe eines neuen Beginnens, — die der gothischen Stylformation.

Britische Lande.

England entwickelt auch in der romanischen Schlussepoche keine nennenswerthe bildnerische Thätigkeit. Ob und wie viel von den schon früher (oben, S. 174) angeführten Sculpturen bis in diese Zeit hinabreicht, muss dahingestellt bleiben. Die reichliche bildnerische Ausstattung an dem Portale von Malmsbury, jedenfalls dieser Epoche angehörig, zeigt noch entschieden unausgebildete Behandlung.

Näheren Anspruch auf Berücksichtigung, wie es scheint, haben einige schottische Sculpturen, mit der Darstellung von Jagdscenen u. dergl. Vorzüglich interessant ist ein zu St. Andrews, im dortigen St. Mary's College, befindlicher Sarkophag, [1]

[1] Wilson, the archaeology of Scotland, p. 503.

der auf der Vorderseite ein reiches Jagd-Relief enthält, mit den Andeutungen südlicher Natur (also vielleicht eine Erinnerung an Kreuzzugs-Begebenheiten), in naiver Composition und mangelhafter Zeichnung, doch nicht ohne lebendige Bewegung. Man schreibt die Arbeit frühchristlicher Zeit zu; der Styl der Zeichnung hat aber bestimmt den Charakter der romanischen Schlussepoche. Sehr bemerkenswerth ist die Ausstattung der Seitenfelder mit dekorativen Schlangengewinden. Es ist der altkeltische Geschmack, der hier auf's Neue zur Erscheinung kommt; aber der frühere streng schematische Styl ist hier bereits einer naturalistischen Behandlung gewichen, der Art, dass das durcheinander gewundene und geknotete Gewürm zusammengepresst, wo es eng verschlungen ist, anschwellend, wo die Leiber Platz zur Entfaltung haben, einen eigenthümlichen, seltsam widerwärtigen Eindruck hervorbringt.

Italien.

Die italienische Sculptur zeigt zunächst, in Vergleich zu den früheren Versuchen (oben, S. 174) nur sehr mässige, nur in Einzelheiten bemerkenswerthe Fortschritte.

Die Façade von S. Maria zu Toscanella (S. 250) hat neben ihren zierlich reichen Dekorationen noch Bildnerarbeit von völlig barbaristischer Beschaffenheit. — Benedetto Antelami von Parma, dessen ältere Leistungen bereits (S. 175) erwähnt sind, erscheint in den jüngeren Sculpturen des von ihm seit 1196 erbauten Baptisteriums (S. 252), namentlich den Reliefs über den Portalen, in nicht erheblich vorgeschrittener Entwickelung, während andre Bildwerke desselben Gebäudes, namentlich die Reliefs mit der Darstellung der Monatsbeschäftigungen in einer Gallerie des Innern allerdings einen frischeren Sinn und ein kräftigeres Vermögen erkennen lassen. Diese rühren voraussetzlich von andrer Hand her. Ihm selbst glaubt man anderweit noch eine Anzahl der Sculpturen an der Kirche von S. Donino zuschreiben zu dürfen.[1] — Die Mehrzahl der Sculpturen in der Vorhalle des Domes von Lucca, die der Kanzel von S. Bartolommeo zu Pistoja, 1250 von Guido da Como gearbeitet, die des Altares im Baptisterium von Asti zeigen in der Hauptsache ebenfalls nur ein traditionelles Beharren an alterthümlich leblosen Motiven. — So auch die Sculpturen am Portal des Domes von Genua und an der Arca des Altares des Täufers Johannes im Inneren des Domes, doch mit Ausnahme der an den Portalpfosten enthaltenen Reliefs, die sich durch lebendigen Schwung

[1] Kunstblatt, 1846, S. 250.

und feine Behandlung von den übrigen wiederum in günstiger Weise unterscheiden.

Ein Erzportal zu Rom, an einer Seitenkapelle des alten Baptisteriums im Lateran befindlich, ist nach Angabe der Inschrift im J. 1203 von zwei lombardischen Meistern, Hubertus und Petrus aus Piacenza, gefertigt worden; der eine Flügel desselben hat die Reliefdarstellung einer vollgewandeten weiblichen Gestalt in würdig belebter Fassung.[1] — Eine sitzende Statue Kaiser Friedrich's II. am römischen Thore zu Capua,[2] vom J. 1236, hat in Haltung und Anordnung das herkömmlich Typische, dabei aber in den Einzeltheilen eine freie und edle Durchbildung, die schon eine sinnvolle Beobachtung antiker Muster verräth. (Der Kopf der Statue ist in neuerer Zeit abgeschlagen.)

Zur Seite solcher Leistungen entwickelt sich sodann die Thätigkeit eines Meisters von höchster individueller Begabung, der die Kunst wiederum, gleich den Meistern der sächsischen Schule, bis zur Schwelle der Vollendung führt: die des Nicola Pisano, geboren um 1204. Ueber seine Entwickelung liegt nichts vor; an Werken seiner Hand, die seiner vollen, erst im gereiften Mannesalter eintretenden Ausbildung vorangegangen, ist kaum Etwas mit Sicherheit nachzuweisen. Seine meteorgleiche Erscheinung dürfte nur durch die Voraussetzung eines Anschlusses an die Leistungen der sächsischen Schule zu erklären sein; die mehrfach wiederholte Erwähnung deutscher Bildhauer, welche in der Epoche des 13. Jahrhunderts in Italien thätig waren, und von denen eine derartige Vermittelung ausgehen konnte, mehrfach vorkommende Anklänge in Motiven der Composition und der Behandlung an die Meisterwerke der sächsischen Schule, die sich in seinen Werken finden, scheinen solcher Voraussetzung in der That einige Bestätigung zu geben. — Als eine frühere Arbeit dieses Meisters, angeblich vom J. 1233, bezeichnet man das Relief einer Kreuzabnahme im Halbrund über der linken Thür der Vorhalle des Domes von Lucca.[3] Noch schwer in der Fassung und befangen in Einzelheiten der Formenbildung zeichnet sich dieses Werk schon durch die gediegene Ausfüllung des Raumes, durch die sinnvolle Entwickelung der pathetischen Momente der Handlung, durch treffliche Anlage der reichen Gewandungen vor allem Gleichzeitigen der italienischen Kunst aus; bei einer entschieden ausgesprochenen künstlerischen Individualität ist das Allgemeine der Richtung (auch das Einzelne in der Anordnung der Gewänder) jenen sächsischen Arbeiten sehr wohl vergleichbar. — Ein bedeutender Zeitraum scheidet dies Werk

[1] D'Agincourt, Sculptur, T. 21 (7). — [2] Ebenda, T. 27 (4.) Vergl. v. d. Hagen, Briefe in die Heimath, III, S. 65. — [3] E. Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, t. 1 (1.)

von dem ersten sicher beglaubigten des Meisters: der im J. 1260 vollendeten Kanzel des Baptisteriums von Pisa.[1] Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst; wobei zu bemerken, dass in den architektonischen Theilen schon Elemente der nordischen Gothik aufgenommen, gleichwohl (in Uebereinstimmung mit dem Charakter der Sculpturen) in einen antikisirenden Typus umgewandelt sind. Ueber den Säulen und Bögen sind allegorische Gestalten und die Bilder von Propheten und Evangelisten enthalten; an der Brüstung figurenreiche, zum Theil verschiedene Momente der Handlung zusammendrängende Reliefs: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung, jüngstes Gericht. Die formalen Grundzüge sind dieselben; die Verwandtschaft mit dem formalen Streben der sächsischen Schule ist noch erkennbar, selbst in einzelnen, wohl nicht ganz gleichgültigen Punkten auffällig;[2] aber eine wunderwürdige Durchbildung zumal im Nackten (und insbesondere in dem Relief des jüngsten Gerichts), die nur in kleinen Einzelmängeln noch auf die befangenen Ausgangspunkte des Studiums zurückdeutet, erfüllt das ganze vielgegliederte Werk. Der Drang der Zeit, der von den aus altchristlicher Zeit bewahrten Traditionen zur klassischen Läuterung der Form zurückführt, hat auch den pisanischen Meister ergriffen, ungleich lebhafter noch als alle Mitstrebenden. Er schreitet die Bahn der Antike nach; er giebt seinen Gestalten, zum Theil nach dem Vorbilde der altchristlichen, mehr noch nach dem der antiken Motive, die Lebensfülle, den Adel, die Majestät der Werke des Alterthums; er führte die Wundergestalten der alten Götter und Heroen auf's Neue in das Gebiet des künstlerischen Schaffens ein. Aber er beeinträchtigt hiemit allerdings die innerliche Einheit, den geistigen Grundgehalt seines Werkes. Die Stärke der Empfindung,



Auferstehende, aus dem Relief des jüngsten Gerichts an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

[1] Cicognara, storia della scultura, I, t. 12, 14—16 D'Agincourt, Sculptur, t. 32 (7, 9.) *Denkmäler der Kunst*, *T. 48* (8.) — [2] Sehr bemerkenswerth ist namentlich die Erscheinung der Figur des Engels mit dem Stabe bei der Anbetung der Könige, ebenso wie in dem Relief der goldnen Pforte zu Freiberg.



Gestalt der Maria, aus dem Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. Von Nicola Pisano. (Nach Cicognara.)

welche das soviel unvollkommenere Relief von Lucca noch durchwaltet, der tiefe Einklang zwischen Inhalt und Darstellung, den die sächsischen Meisterwerke zur unvergleichlichen Erscheinung brachten, ist hier einem in seiner Wesenheit doch überwiegend formalen Studium, einer ob auch im höchsten Grade anerkennungswürdigen Virtuosität preisgegeben. Die schliessliche Bedeutung des Werkes beruht doch minder in seinem Werthe an sich als in der Förderung, die es, auch bei der Aufnahme andrer Richtungen, der künstlerischen Praxis bringen musste. — Die späteren Werke des Meisters weichen auch von dieser einseitigen Befolgung des Gesetzes der Antike wiederum in etwas ab, zum Theil durch eigene leise Wandlung des Sinnes, zum Theil durch die bemerklich hervortretende Mitwirkung jüngerer Kräfte an der Arbeit veranlasst. Hieher gehört zunächst, wie es scheint, der Sarkophag des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,[1] der mit Sculpturen, zumeist aus der Legende des Heiligen, reich ausgestattet ist. Vornehmlich die Sculpturen der Vorderseite, die Erweckung eines Jünglings vom Tode und die Verbrennung ketzerischer Bücher darstellend, gelten als Arbeiten seiner eigenen Hand; auch sie verläugnen nicht die antikisirende Richtung,

[1] Cicognara, t. 8—11, 13. D'Agincourt, t. 32 (8). Vergl. Gaye, im Kunstblatt, 1839, Nro. 22. *Denkmäler der Kunst, T. 48 (10).*

aber sie haben zugleich das Verdienst naiver Lebensbeobachtung und innigerer Empfindung. (Später sind dem Monumente noch zahlreiche andre Sculpturen zugefügt.) — Dann folgt die Kanzel des Domes von Siena,[1] deren Fertigung Nicola im Jahr 1266 übernahm und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo und seines Sohnes Giovanni ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung wie die Kanzel von Pisa. Bei einem grösseren Reichthum von Darstellungen, bei einer minder geschlossenen und strengen Weise der Composition erscheinen die antiken Elemente hier, als ein Gegebenes, freier behandelt, und finden sich schon unmittelbare Hinneigungen zu der Vortragweise des gothischen Styles, was wesentlich der Thätigkeit seiner Gehülfen zuzuschreiben ist. Die eigne Hand des Meisters erkennt man besonders in der Arbeit der allegorischen Gestalten. — Im J. 1278 wird noch der Thätigkeit Nicola's an der Ausführung des Brunnens auf dem Domplatze zu Perugia gedacht; ob und was an dessen Sculpturen ihm angehört, erhellt jedoch nicht.

Das Eigenthümliche in der künstlerischen Richtung des Nicola Pisano konnte nur eine sehr bedingte Nachfolge finden; die veränderte Zeitstimmung bedingte, in Italien wie in den andern Landen des Occidents, eine wesentlich abweichende Auffassung und Behandlung, und sein eigner Sohn Giovanni trat an die Spitze derartiger Bestrebungen der italienischen Sculptur. Nur eine geringe Zahl von Bildwerken in der Sammlung des Campo Santo zu Pisa, zumeist Arbeiten voll Würde und Adel, rührt, wenn nicht ebenfalls von dem Meister selbst, so doch von nahe verwandter Hand her. Und nur die Sculpturen der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja[2] (um 1270) sind als das einzige umfassendere Werk anzuführen, welches, in nicht sehr geistreicher Weise, einen umfassenderen Anschluss an seine Richtung bekundet.

Malerei.

Deutschland.

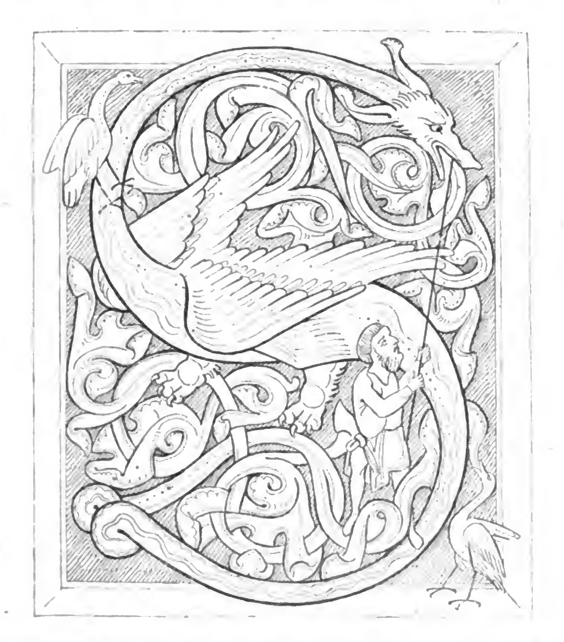
Deutschland zeigt, wie in der Sculptur, so auch in der Malerei der romanischen Schlussepoche eine sehr umfassende und gehaltreiche Thätigkeit.

Der Arbeiten der Miniaturmalerei ist zunächst zu gedenken. Die vorzüglich beachtenswerthe Thätigkeit in diesem Fache gehört der früheren Zeit dieser Epoche, der um den Beginn des 13. Jahrhunderts, an; sie entwickelt sich unmittelbar aus der typischen Darstellungsweise des 12. Jahrhunderts heraus.

[1] Cicognara, t. 8, 14. *Denkmäler der Kunst, T. 48 (9).* — Cicognara, t. 39. *Denkmäler der Kunst, T. 61 (4).*

zum Theil unter der Einwirkung byzantinischer Studien. Es unterscheiden sich zwei Hauptrichtungen, die schon in der vorigen Epoche auseinandergetreten waren, und die sich nunmehr eine jede in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausprägen.

Die eine ist eine durchgebildete Guaschmalerei; sie hält vorzugsweise an den älteren Stylmotiven fest und geht dabei auf eine stattlich dekorative Wirkung hinaus, mit feiner Behandlung der Farbe bei scharf gezeichneten Umrissen, mit Goldgründen hinter den Darstellungen, mit der Entwickelung einer phantastisch reichen Ornamentik in der Composition der grossen Anfangsbuchstaben. In ihren gediegneren Leistungen zeigt sich zugleich ein anerkennenswerth idealistisches Streben, das, von innerlicher Empfindung getragen, den überlieferten Formen bei aller Strenge das Gepräge von Adel und Würde giebt und in solcher Weise schliesslich auch zu belebterer Entwickelung vorschreitet. Zu



Buchstabenzierde (grosses S) aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. (F. K.)

Darstellung der Kreuzigung, mit der siegreichen Gestalt des neuen Bundes oberwärts und der überwundenen des alten Bundes unterwärts, aus dem Psalter des Landgrafen Hermann. (F. K.)

den vorzüglichsten Werken dieser Gattung gehören die Miniaturen eines Manuscriptes mit biblischen Texten und Gebeten in der Bibliothek zu München, aus dem Kloster der h. Ehrentrud zu Salzburg; eines aus der Rheingegend stammenden Psalters in der Stadtbibliothek zu Hamburg; eines aus Mainz stammenden Evangeliariums zu Aschaffenburg; eines Psalters in der Bibliothek zu Bamberg;[1] eines zweiten Psalters in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart.[2] Die letztere Handschrift wurde für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1190 bis 1216), den Erbauer des hohen Hauses der Wartburg (oben, S. 210), an dessen Hofe zugleich der Minnegesang jener Zeit glänzende Pflege fand, gefertigt. Neben bedeutenden Darstellungen der bezeichneten künstlerischen Richtung, neben der Erneuung alter Symbolik und einer noch unenträthselten Darstellung phantastisch poetischen Gepräges, neben prachtvoll ornamentirten Buchstaben ist zugleich eine Reihe von Bildnissen fürstlicher Personen, namentlich die des Landgrafen und seiner zweiten Gemahlin, diese schon mit individuell charakteristischen Zügen, enthalten.

Die andre Richtung der Miniaturmalerei giebt die Darstellungen zumeist in einfacher Umrisszeichnung (in schwarzer und



Bildnisse des Landgrafen Hermann von Thüringen und seiner Gemahlin Sophia, aus dem Psalter des Landgrafen. (F. K.)

rother Farbe, zur Unterscheidung der verschiedenen Theile) zumeist mit farbigen Gründen. Sie erscheint besonders in den bayerischen Landen gepflegt, aus denen die vorzüglich namhaften Beispiele herstammen. Eins der letzteren, eine Handschrift der Berliner Bibliothek mit der Paraphrase des hohen Liedes von Willeram und andern geistlichen Schriften,[3] hat schlichte Zeichnungen,

[1] Ueber obige Arbeiten s. Waagen, D. Kunstbl., 1850, S. 147, und Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 376 und 103. — [2] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 69, ff. — [3] Ebenda, I, S. 7, 10.

die mit der älteren Herbigkeit schon einen lebhaften Sinn für Bewegung und Ausdruck des Momentes verbinden. Ueberwiegend dient diese Darstellungsweise zur Illustration dichterischer

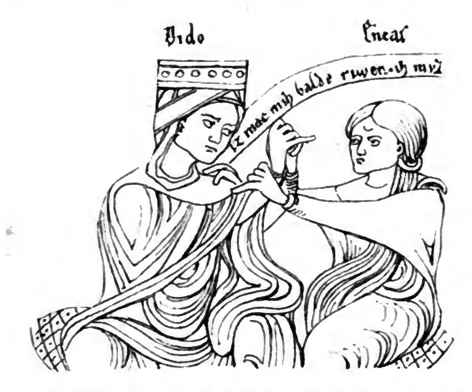


Verkündigung Mariä. Aus der Berliner Handschrift des Willeram. (F. K.)

Werke. Von dem Geiste der letzteren angeregt, von den Bedingnissen der technischen Ausführung wenig beschränkt, entwickelt sie einen lebendig dramatischen Vortrag, der unter Umständen eine Fülle von Lebensbeziehungen zur Erscheinung bringt, während auf eine durchgebildete Form weniger gesehen wird und die Feder des Zeichners sich manches Mal mit flüchtiger Andeutung begnügt, manches Mal auch vor barbaristisch roher Gestaltung nicht zurückschreckt. Es gehört hiezu eine Handschrift der Eneidt (Aeneïde) von Heinrich von Veldeck, ebenfalls in der Bibliothek von Berlin,[1] mit einer grossen Menge bildlicher Scenen des Gedichts, die in der Zeichnung der Figuren sehr wenig Natursinn, in der Gewandung einen ungefüg conventionellen Styl zeigt, aber zugleich eine Fülle von Motiven

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I. S. 38.

der beredtesten Mimik entwickelt. Sodann eine Handschrift des Gedichtes des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee



Dido, vor Aeneas klagend, aus der Berliner Handschrift des Eneidt. (F. K.)



Verkündigung Mariä. Aus der Berliner Handschrift des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee. (F. K.)

in derselben Bibliothek,[1] deren Bilder, ohne starkes Gefühl für den körperlichen Organismus, obschon überall mit Sorgfalt behandelt, die zarteren wie die pathetischen Momente des Gedichtes mit Lebhaftigkeit und selbst, wie in der Klage der bethlehemitischen Mütter um den Tod ihrer Kinder, mit ungewöhnlichem Nachdruck wiederzugeben wissen. Ebenso eine Handschrift



Die klagenden Mütter von Bethlehem. Aus der Berliner Handschrift des Lebens der Maria von Werner von Tegernsee. (F. K.)

des Conrad von Scheyern in der Bibliothek zu München,[2] mit energischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte und besonders aus der Apokalypse und aus poetischen Legenden. In diesen spricht sich ein voller Lebenssinn aus, der zwar um das Detail der Form wenig sorgt, der aber durch grosse Züge, durch kühne Bewegung, durch einen starken Schwung der Gewandung ebenfalls entschiedene Wirkungen hervorzubringen vermag. Diese Arbeiten charakterisiren die schon vorgeschrittene Zeit des 13. Jahrhunderts und stimmen in der allgemeinen Fassung mit den im Folgenden zu besprechenden jüngeren Arbeiten überein. — Als ein anderes bezeichnendes Beispiel sind die Bilder einer Handschrift des „Welschen Gastes“ (eines Gedichtes aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts) in der Bibliothek von Heidelberg zu erwähnen.[3] Leicht in Farben ausgemalt, stellen sie eine Fülle von Scenen des Lebens in frischer und natürlicher Auffassung dar.

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 26. — [2] Ebenda, S. 84. — [3] Ebenda, S. 3, 6.

Den deutschen Miniaturen der Zeit reihen sich böhmische von verwandter Beschaffenheit an. Ein Hauptbeispiel sind die



Der verklärte Erlöser. Aus der Handschrift des Conrad von Scheyern zu München. (F. K.)

Bilder einer Handschrift des unter dem Mamen „Mater verborum" bekannten Glossars im vaterländischen Museum zu Prag,

vom Jahr 1202, die Miniaturen von der Hand eines gewissen Miroslaw. [1]



Bärenjagd. Aus der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes. (F. K.)

Dann kommen einige Tafelgemälde, mit Darstellungen auf Goldgrund, in Betracht, frühe Beispiele für die Verwendung solcher zur Altarausstattung an Stelle des Prachtschmuckes, welcher bisher für derartige Zwecke mit Vorliebe angewandt war, (auch in dieser Periode u. A. noch in der Goldtafel von Basel, oben, S. 267), hiemit eine bemerkenswerthe Wendung des künstlerischen Wollens und Strebens bezeichnend: — ein ehemaliges Altar-Antependium im Provinzialmuseum zu Münster, den Erlöser in der Glorie im strengen Style der Zeit um 1200 darstellend; — eine ähnlich behandelte Darstellung der hl. Dreifaltigkeit mit Heiligen, als oberer Aufsatz eines jüngeren Altarwerkes in der Wiesenkirche zu Soest verwandt; — zwei Tafeln mit gleichfalls streng gemalten Heiligenfiguren in der Nikolaikapelle des Domes von Worms; — ein Antependium in der Kirche von Lüne bei Lüneburg, mit Darstellungen im Einschluss spitzbogiger Arkaden, — und eine Tafel mit Passionsscenen in der Kirche von Heilsbronn, die letztere vielleicht schon im Uebergange zu gothischer Stylistik. [2]

An deutschen Wandmalereien der in Rede stehenden Epoche ist eine erhebliche Folge vorhanden. Sie bilden die sehr überwiegende Zahl der Beispiele dieser Gattung der mittelalterlichen Kunst, welche neuerlich von der Kalktünche, die sie Jahrhunderte hindurch bedeckt hatte, befreit sind; andre harren noch

[1] Vergl. besonders Passavant, in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 193 nebst Abbildung. — [2] Vergl. die Notiz von Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 310.

ihrer Wiedererstehung. Ihre äussere Behandlung ist noch immer durchaus schlicht: einfache starke Umrisszeichnung, durch welche die Gestalten sich von den kräftig gefärbten, zumeist blauen Gründen lösen, einfache Colorirung, gar keine oder eine durchweg sehr mässige Schattenangabe. Aber wie sie hiedurch ein günstiges Wechselverhältniss zu den Wirkungen der Architektur und ihrer Flächen beibehalten, (ein Verhältniss, das bei höherer malerischer Durchbildung unendlich schwerer zu erreichen ist,) so entwickelt sich gleichzeitig eben in diesem vorwiegend linearen Element ein höchst bedeutungsvolles Streben nach lebenvoller Kraft, Klarheit, gereinigter Grösse. Das schlichte Verfahren bringt es in weiterem Umkreise, als in der so ungleich schwierigeren Sculptur, zu günstigen Erfolgen; namentlich hat das nördliche Deutschland im Westen wie im Osten die schätzbarsten Beispiele aufzuweisen. Die Darstellung einzelner Gestalten, rhythmisch auf die architektonischen Flächen vertheilt, wechselt mit figurenreichen Compositionen, die naiv historische Darstellung mit solcher, die sich durch eine symbolisirend gedankenhafte Entwickelung bedingt.

In der niederrheinischen Gegend schliessen sich dem, unter den Werken der vorigen Epoche bereits besprochenen Cyklus von Schwarz-Rheindorf zunächst die Gewölbmalereien des Kapitelsaales von Brauweiler an. Sie füllen die 24 Dreieckfelder des Gewölbes und führen ausser dem Bilde des Heilandes und einzelner Gestalten von Propheten oder Heiligen um ihn her, alttestamentliche und legendarische Scenen vor, welche nach Anleitung des Hebräerbriefes (11) die Bewährungen im Glauben vergegenwärtigen. [1] Was hievon erhalten, zeigt neben der allgemeinen Strenge des Styles einen schon individuell belebten Sinn, einen charakteristisch energischen Vortrag und im Einzelnen eine maasvolle Haltung, welche sich den Motiven antiker Darstellung mit Glück zuneigt. — Jünger, einer vorgeschrittenen Zeit des 13. Jahrhunderts angehörig, sind die Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln, [2] einzelne Heilige, zumeist unter gemalten Architekturen spätromanischen Styles, darstellend. Hier entwickeln sich die Gestalten bereits zu kraftvoller Fülle und fast majestätischer Würde, sowohl in den Körperlinien als in der voll niederwallenden Gewandung, die sich in grossen Massen bricht. Eigenthümlich erhaben ist namentlich die Figur des Constantin, in grossartig phantastischer Costümirung. — Verwandten Styl, doch minder gross und in mehr manierirter Behandlung, zeigt ein Wandbild in St. Kunibert zu Köln, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. [3] — Andre Wandmalereien dieser Epoche in der Krypta der Kapitolskirche zu Köln (diese noch nicht näher untersucht, da

[1] Reichensperger, Vermischte Schriften, S. 78, ff. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (8, 9.)* — [3] Organ für christl. Kunst, II, Beilage zu Nro. 11

die Krypta zu profanen Zwecken hingegeben und wenig zugänglich ist), in der von St. Gereon, u. s. w.

Eigenthümlich (die Fülltafeln ehemaliger Chorschranken?) sind zehn grosse Schiefertafeln mit den Bildern von Aposteln in St. Ursula zu Köln. Die vielfach erneute Malerei zeigt hier in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit ein noch byzantinisirendes Gepräge. Die (gegenwärtig nicht sichtbare) Rückseite einer dieser Tafeln soll das Datum 1224 enthalten.

Andres Bedeutende in Westphalen.[1] Zu Soest die Wandmalereien in der Chornische der Nikolaikapelle:[2] der heil. Nikolaus, von Engeln und Verehrenden umgeben, und die zwölf Apostel, mit allegorischen Halbfiguren über zehn von diesen; erhabene Gestalten voll Lebensgefühl und individuell durchgebildetem Charakter; die Gewandung nach antiken Motiven kunstreich entwickelt, bewegt, zuweilen flatternd; das Allgemeine des Styles dem der Malereien der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln verwandt, doch mit noch feinerer Empfindung und nur in wenigen Einzelheiten noch befangen oder zur Manier geneigt; die allegorischen Gestalten, in weiblich jugendlichem Charakter, von hoher und freier Grazie. Die urkundliche ehrenvolle Erwähnung eines Soester Malers Everwin im J. 1231 ist nicht ganz ohne Grund auf den Meister dieser Wandbilder bezogen worden. (Die Malereien an der Wölbung der Chornische, über jenen, bestehen aus moderner Erneuung.) — Sodann die bis jetzt nur fragmentarisch aufgedeckten und mehr beschädigten Wandmalereien in der Kirche zu Methler,[3] besonders ebenfalls im Chore, zumeist die Gestalten einzelner Heiligen darstellend, aus wiederum jüngerer Zeit, mit dem Streben nach erhöhter Charakteristik und machtvoller Grösse, doch von minder edler und feiner Durchbildung, zum Theil von roher Behandlung. — Zahlreiche andre Reste, die für die Folge noch umfassenden Aufdeckungen entgegensehen lassen, im Dome zu Soest (in der nördlichen Seitenabsis und an den Pfeilern der Empore), in den Kirchen von Ohle, Werdohl, Plettenberg, Hüsten, Heggen, Fröndenberg, Opherdike, Castrop, Ahlen (Marienkirche), Sendenhorst. Diese der Mehrzahl nach ebenfalls von roherer Behandlung. So auch eine Malerei im Dome zu Münster, im Nordarme des westlichen Querschiffflügels, die als profangeschichtliches Bild, die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofes darstellend, von Bedeutung ist.

In den sächsischen Landen sind zunächst die Wandmalereien zu nennen, welche das Innere des Domes von Braun-

[1] W. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen. S. 322, ff.; T. 28, ff. — [2] Zu den Abbildungen bei Lübke s. die im Organ für christl. Kunst, II, zu Nro. 9, 15, 17, 19. *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (10, 11.)* — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (12.)*

schweig [1] erfüllten und von denen noch ein ansehnlicher Theil in den östlichen Räumen des Gebäudes erhalten ist: an den Oberwänden und den Gewölben eine reiche cyklische Folge von Darstellungen dogmatischen Gehaltes, am Untertheil der Wände Friesstreifen mit historischen Scenen aus dem Leben verehrter Heiligen; die Malereien des eigentlichen Chorraumes unlängst erneut, die des südlichen Querschiffflügels noch in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten; (dagegen im nördlichen Querschiffflügel nur einige Fragmente späterer Zeit;) die Arbeit von verschiedenen Händen und, wie es scheint, auch in den bezeichneten, der romanischen Schlussepoche angehörigen Darstellungen verschiedenzeitig; die an den obern Räumen in einem mehr strengeren, mehr traditionellen Style, zum Theil, wie die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen im südlichen Querschiffflügel, von grossartiger Würde; die legendarischen Vorgänge in einer naiv freieren Auffassung. — Andre umfassende Reste, welche eben dieser Periode anzugehören scheinen, in der Kirche von Bursfelde. [2] So auch im Absisgewölbe der Kirche am Kloster Neuwerk zu Goslar, die Himmelskönigin mit Heiligen und den Bildern der Stifter darstellend. U. s. w. — Sodann die Malereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, [3] von denen bei der neuerlich erfolgten Restauration des Gebäudes überaus merkwürdige Reste zum Vorschein kamen, Halbfiguren des David und der Ecclesia, des Salomo und der „Königin des Ostens“ und die Einzelgestalten der Propheten an den Fensterpfeilern des Langschiffes und des Chores; die Himmelfahrt der Maria am Gewölbe der mittleren Vierung; Andres von mehr zerstörter Beschaffenheit oder, wie die Malerei der Chorabsis, später übermalt. Diese Werke, namentlich die Gestalten der Propheten, standen entschieden auf dem Höhepunkte der romanischen Kunstepoche; sie zeigten die sächsische Malerschule dieser Zeit in demselben Streben nach lauterster Vollendung, welches die in Wechselburg und Freiburg thätige Bildhauerschule charakterisirt, und es fehlte auch nicht, in äusseren Elementen der Darstellung, an unmittelbaren Anklängen an die Werke der letzteren. In der schlichten Technik zeigte sich eine lebenvolle Charakteristik, eine freie und völlig klare Grösse des Styles, eine empfundene Durchbildung der klassischen Motive, der Art, dass Manches nicht nur im Allgemeinen der klassischen Epoche der modernen Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsprach, sondern in der That schon wie von einem Hauche raphaelischen Geistes berührt schien. Leider sind diese Werke erneut und hiebei nach dem Sinne des neuen Künstlers umgeschaffen worden; ihre Anschauung ist uns

[1] Ausführliche Beschreibung bei Schiller, die mittelalterl. Architektur Braunschweigs, S. 26. Charakteristik bei Schnaase, Gesch. d. bild. Kunst, V, I, S. 670. — [2] Hannoversches Magazin, 1850, S. 82. — [3] v. Quast, im Kunstblatt, 1845, S. 222, ff.

nur in Aquarellcopieen erhalten, welche nach den Originalen vor ihrer Ueberarbeitung mit Treue gefertigt wurden. — Minder bedeutend und schon im Uebergange zu gothischer Stylform sind die schwachen Reste der Bilder fürstlicher Personen, welche sich auf den Pfeilern der Kirchenruine von Memleben erhalten haben. [1]

Den sächsischen Wandgemälden schliesst sich eine reiche Deckenmalerei an, die der Flachdecke der Michaelskirche zu Hildesheim, [2] welche ein überaus schätzbares Beispiel für diesen Theil der künstlerischen Ausstattung kirchlicher Gebäude in der Epoche des romanischen Styles ausmacht. In acht grossen Mittelfeldern stellt sie den Sündenfall und den Stammbaum Christi dar, in einer erheblichen Zahl kleiner umrahmender Felder die Bilder von Patriarchen, Propheten, Evangelisten, symbolischen Gestalten. Das Ganze ist ornamentistisch gefasst und, in der Zeichnung wie in der Färbung, von reicher dekorativer Wirkung; mehrfach und zum Theil roh übermalt, zeigt das Werk in reiner erhaltenen Figuren, wie in der der Maria, eine hohe und edle Würde, die Spätzeit des Styles mit Bestimmtheit bezeichnend.

Franken besitzt ein Beispiel spätromanischer Wandmalerei im Westchore des Domes zu Bamberg, an den Bildern von Heiligen, welche die Nischen der südlichen Brüstungswand dieses Chores (statt der an solcher Stelle üblichen Sculpturen) ausfüllen. Sie lassen, zwar stark verblichen, noch eine sehr edle Fassung des romanischen Styles erkennen.

In Süddeutschland ist bis jetzt nur ein, dem fernen Südosten angehöriges Beispiel dieser Epoche von Bedeutung nachgewiesen: die Wandmalereien des Domes von Gurk [3] in Kärnten. Einzelreste lassen es vermuthen, dass das ganze Innere ausgemalt war; unverdeckt von Uebertünchung zeigen sich die Malereien des über der westlichen Eingangshalle befindlichen Nonnenchores, die ein cyklisch gebundenes Ganzes von dogmatischem Gehalte ausmachen. (Die Malereien der Eingangshalle werden als spätmittelalterlicher Zeit angehörig bezeichnet.) — Diesen Arbeiten sind die Wandgemälde der Giselakapelle zu Veszprim [4] in Ungarn anzureihen: Apostelgestalten in feierlich würdiger Fassung der überlieferten Stylmotive.

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 174. — [2] Das Werk ist in Farbendruck (bei Storch und Kramer in Berlin, 2 Bl. in Fol.) herausgegeben. *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (15.)* — [3] v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Archäologie des deutschen Mittelalters, S. 73, ff. Vergl. v. Ankershofen, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, I, S. 22, 229. Derselbe und Schellander, ebenda, II, S. 289, ff. (An künstlerischer und stylistischer Analyse wie an veröffentlichten Abbildungen fehlt es noch.) — [4] Jahrbuch der k. k. Central-Commission, I, S. 114; Mittheilungen derselben, I, S. 184.

An Glasgemälden deutscher Kunst ist eine, wenn auch geringere Zahl von Beispielen vorhanden, für die Gesammtanschauung der künstlerischen Ausstattung der Monumente des romanischen Styles, für die Entwickelung derselben in der Spätzeit des deutsch-romanischen Styles ebenfalls von charakteristischer Bedeutung. Der Dom zu Augsburg hat in fünf Oberfenstern des Mittelschiffes grosse Heiligengestalten, die, über eine handwerkliche Wiedergabe conventioneller Formen nicht herauskommend, doch als ein früher Versuch, die von beschränkenden Bedingungen abhängige Technik für Darstellungen grösseren Maasstabes zu verwenden, beachtenswerth sind. — In Westphalen [1] sind die Fragmente in den Fenstern der Chornische des Domes von Soest als ältere Arbeiten, die Malereien des mittleren Chorfensters der Kirche zu Legden als ein schätzbares Werk der Blüthezeit des Styles zu nennen, dekorativ verbundene Medaillons mit kleinen figürlichen Darstellungen, deren Gesammtinhalt den Stammbaum Christi ausmacht. — Am Niederrhein fünf ansehnliche Fenster in St. Kunibert zu Köln, [2] der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts angehörig, kleine Scenen biblischen und legendarischen Inhalts, unterwärts einzelne grössere Heiligengestalten, Alles von bunten Arabesken- und Rankenmustern reichlich umschlossen, farbenglänzendem Teppichwerk vergleichbar und hiemit die günstigste Wirkung sichernd, deren überhaupt eine Glasmalertechnik fähig war, welche sich wesentlich noch auf eine mosaicirende Behandlung hingewiesen sah. Zu bemerken ist, dass während in den ornamentistischen Theilen dieser Fenster das romanische Element noch bestimmt vorherrscht, in der bewegten figürlichen Zeichnung sich schon Uebergänge in den gothischen Styl ankündigen. Noch mehr ist letzteres der Fall in zwei Chorfenstern der Kirche zu Heimersheim, [3] die zugleich eine wiederum schlichtere Anordnung zeigen.

Ein für die Schlussepoche des romanischen Styles eigenthümlich charakteristisches Werk ist ferner eine zusammengehörige (doch unvollständige und zum Theil fragmentirte) Folge grosser gewirkter Teppichstücke, welche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. [4] Sie rühren, historischer Angabe zufolge, aus der Zeit um 1200 her und enthalten Darstellungen zu der allegorischen Geschichte der „Ver-

[1] Lübke, a. a. O., S. 335. — [2] Eins derselben bei Boisserée, Denkm. der Bauk. am Niederrhein, T. 72. — [3] F. H. Müller, Beitr. zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, T. 9. — [4] F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 635. Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg, Bl. 36—40.



Figur der Prudentia, von den Teppichen der Schlosskirche zu Quedlinburg. (F. K.)

mählung Mercur's mit der Philologie" von Marcianus Capella, eines Buches, das nebst den andern Schriften dieses spätrömischen Grammatikers im Mittelalter eifrig gelesen ward; naive figürliche Illustrationen, Götter der alten Mythe und allegorische Personen, mit beigeschriebenen Namen und mit grossen Spruchbändern in den Händen, zumeist ohne sonderliche Action, in der Darstellung nicht ohne mancherlei klassische Reminiscenz. Die Zeichnung deutet auf zwei verschiedene Hände, welche die Cartons geliefert; zum Theil hat sie, zwar noch in den überlieferten Stylformen, eine würdevolle und grosse Fassung. Die Ausführung rührt von den Klosterfrauen von Quedlinburg her; die ganze Arbeit erscheint wiederum als ein schätzbarer und in seiner Art merkwürdiger Beleg für die Strebungen der sächsischen Kunst.

Schweden.

Einige Reste und Spuren romanischer Wandmalerei in Schonen, der Südprovinz von Schweden, deuten auf eine Uebertragung dieses Kunstbetriebes von Deutschland auf die nordischen Küstenlande. Bemerkenswerth sind die Malereien im Chorraume der kleinen Kirche von Bjeresjö, [1] unfern von Ystad: symbolische Figuren, der Stammbaum Christi, biblisch historische Scenen. Die Auffassung ist indess ohne Geist, die Behandlung barbaristisch roh.

[1] Mandelgren, monuments scandinaviques du moy. âge, liv. 1.

Frankreich und England.

Frankreich und England haben für die Malerei der romanischen Schlussepoche keine erhebliche Bedeutung.

Der umfassenden Ausstattung der kirchlichen Gebäude im südlichen und westlichen Frankreich durch Sculptur scheint ein ähnliches Streben im Fache der Malerei nicht zur Seite gegangen zu sein; wenigstens fehlt es für diese Gegenden an bemerkenswerthen Zeugnissen. In der Krypta der Kathedrale von Chartres, in der Kirche zu Frétigny (unfern von dort), in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, in der Kathedrale von Tournay werden Reste von Wandmalereien namhaft gemacht,[1] die im Wesentlichen dem 13. Jahrhundert anzugehören scheinen; welchen Grad von Ausbildung sie bekunden, wie weit sie überhaupt noch das romanische Stylgesetz befolgen, muss einstweilen dahingestellt bleiben. Die frühzeitige Entwickelung des gothischen Baustyles in den nordöstlich französischen Landen war der Förderung der Wandmalerei von vornherein wenig günstig.

Die französischen Miniaturen dieser Epoche haben das Verdienst technischer Ausbildung, während der geistige Gehalt geringer ist. —

In England fehlt es an allen Zeugnissen für den Betrieb grossräumiger Malerei; (was an derartigen Notizen vorliegt, gehört ohne Zweifel schon den Anfängen der Entwickelung des gothischen Styles an.) Von den englischen Miniaturen gilt im Wesentlichen dasselbe wie von den französischen.

Italien.

Die italienische Malerei der Epoche des spätromanischen Styles umfasst eine Stufenfolge sehr ausgezeichneter und beachtenswerther Entwickelungen.[2] Ihre Leistungen gehen über den Schluss des 13. Jahrhunderts hinaus; sie gehören den verschiedenen Gattungen des Kunstfaches an. Die Individualisirung des künstlerischen Schaffens macht sich durch eine namhafte Zahl hervortretender Persönlichkeiten geltend.

Von charakteristischer Bedeutunng ist hier das Wechselverhältniss zu den Typen des byzantinischen Kunststyles, der an einigen Punkten des Landes, namentlich in der Mosaikausstattung kirchlicher Räume, lebhafte Aufnahme gefunden hatte. Er gab dem in weiterem Kreise aufwachenden künstlerischen Bedürfniss zunächst Vorbild und Lehre. Aber die Neubelebung

[1] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 693. — [2] Umrisse bei d'Agincourt, Rosini, Ramboux u. A. m.

der traditionellen Form, welche überall das Wesen des romanischen Spätstyles ausmacht, führte auch hier zur Lösung des schematischen Gesetzes; in Einzelfällen trat diesem ein kraftvoller Lebensdrang entgegen, in naiver Unmittelbarkeit oder in klassischer Läuterung, wenn schon dem einseitig antikisirenden Drange in den Bildnerarbeiten des Nicola Pisano an Fülle und Entschiedenheit keineswegs gleich. Die Einigung der Gegensätze erscheint schliesslich als die Grundlage eines in sich befriedigten Schaffens.

In Venedig wurde in der Mosaikausstattung der Markuskirche fortgefahren, zum Theil in einseitigerer Beobachtung der hier schon lange geübten byzantinischen Muster, zum Theil in einer, von individuell freiem Gefühle getragenen Erneuung. In letzter Beziehung sind namentlich die Mosaiken des Umganges der Kirche, vor den Eingangsthüren und auf der Nordseite, von ausgezeichneter Bedeutung, Geschichten des alten Testaments bis auf Moses in derber, frischer, belebter Auffassung darstellend. Sie gehören ohne Zweifel der früheren Zeit des 13. Jahrhunderts an; die Arbeiter späterer Stücke kehrten wiederum mehr zu der Starrheit der alten Vorbilder zurück. — Anderweit bedeutend ist das, ebenfalls dem 13. Jahrhundert angehörige Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo. [1]



Mosaik in der Halbkuppel der Absis des Domes von Parenzo. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates.)

Es stellt die thronende Maria mit dem Kinde und Engel und Heilige zu ihren Seiten dar, in altherkömmlicher Anordnung, in

[1] v. Eitelberger, in den Mittelalterl. Kunstdenkmalen des Oesterr. Kaiserstaates, S. 105, f.

Geberde und Gewandung mit dem Gepräge hoher Feier und zugleich mit den Andeutungen empfundener Bewegung. — In Florenz empfing die Taufkirche S. Giovanni, damals das wichtigste Gebäude der Stadt, eine ähnliche Ausstattung: das Mosaik an der Wölbung der Altarnische, 1225 von einem Mönche Jacobus gefertigt; die Darstellungen an der grossen Kuppelwölbung des Hauptraumes, von Andrea Tafi (1213—94) und Anderen, angeblich unter der Beihülfe eines in Venedig ansässigen griechischen Meisters, Apollonius, ausgeführt, theils streng, theils mässiger byzantinisirend, theils in einer selbständig derben Fassung.

Auch anderweit bekundet sich in Toscana die Aufnahme byzantinischer Kunstweise, die Verarbeitung derselben durch individuelles künstlerisches Vermögen. Einige Tafelbilder in der Akademie von Siena bezeugen den unmittelbaren Anschluss; ein grosses Madonnenbild in der dortigen Kirche S. Domenico,[1] 1221 von Guido von Siena gemalt, bildet das überkommene Motiv mit Würde und einem ersten Anfluge von naiver Grazie aus. — Den Namen des Giunta Pisano und die Jahrzahl 1236 trug ein verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten in S. Francesco zu Assisi; ein zweites Exemplar, in der Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi, demselben Meister zugeschrieben, hat völlig den byzantinischen Typus. Verloschene Wandmalereien im östlichen Theil der Oberkirche von S. Francesco, ebenfalls dem Giunta zugeschrieben, lassen in den alten Abbildungen derselben Momente einer leidenschaftlichen Energie erkennen, die sich der byzantinisirenden Composition beimischen.

Eine abweichende Richtung erscheint in den Malereien, welche die Wölbung des Baptisteriums von Parma ausfüllen und der Zeit um 1230 angehören: Gestalten von Personen des alten und des neuen Bundes und von jüngeren Heiligen, Scenen aus der Geschichte des Täufers. Sie scheinen den Werken nordischer Wandmalerei verwandt zu sein, in den Einzelgestalten mit der Darlegung machtvoller Würde, in den historischen Scenen mit den durchgehenden Zügen kühner und leidenschaftlicher Bewegung, dem zuerst erreichbaren Darstellungsmittel für ein innerlich erregtes künstlerisches Gefühl.

An diese Vorgänge knüpft sich die Thätigkeit eines jüngeren toskanischen Meisters an, des Giovanni Cimabue von Florenz, angeblich 1240 geboren, bald nach 1300 verstorben: Zwei grosse Tafelbilder der Madonna, beide zu Florenz, folgen im allgemeinen Motiv der Darstellung wiederum den byzantinischen Mustern; das ältere, aus S. Trinità und gegenwärtig in der Akademie, noch in verhältnissmässig strengerem Anschluss; das jüngere, in S. Maria Novella,[2] mit Engeln zu den Seiten der

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 49 (1.) — [2] *Ebenda*, T. 49 (2).

Madonna und zahlreichen Medaillons mit den Brustbildern heiliger Personen auf den Rahmen, in einer Umbildung, welche das Ueberkommen schon in freier Würde und naiver Naturbeobachtung wiederzugeben vermag. — Dann ein Cyklus von Wandmalereien im Langschiff der Oberkirche von S. Francesco zu



Johannes der Evangelist, von Cimabue. Von dem Rahmen des Madonnenbildes in S. Maria Novella zu Florenz.

Assisi: an den Gewölbfeldern einzelne Darstellungen heiliger Personen, ebenfalls in herkömmlich feierlicher Anordnung, die des mittleren Gewölbequadrats am Meisten in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, diese zugleich durch eine dekorative Umgebung von entschieden antikisirender Auffassung bemerkenswerth; an dem Obertheil der Wände historische Scenen der ersten Bücher des alten Testaments und der Geschichte Christi, die, zwar noch ohne charakteristische Durchbildung der Einzelformen, sich doch ebenso durch ein sinnvolles Erfassen des dramatischen Moments wie durch die Andeutung eines feierlichen Pathos auszeichnen. (Die Bilder am Untertheil der Wände von spätern Händen. Zu bemerken: dass das Gebäude selbst, nach dem Entwurfe eines fremden Architekten gebaut, schon gothisch ist, (vergl. unten,) dass aber sowenig in den älteren Wandmalereien des Chores wie in den genannten von Cimabue eine Hinneigung zu gothischen Stylprincipien ersichtlich wird.) — Gegen den Schluss seines Lebens erscheint Cimabue an dem kolossalen Chormosaik des Domes von Pisa betheiligt, den thronenden Heiland nebst Maria und Johannes darstellend. Wie viel davon ihm angehört, erhellt nicht; das Hauptsächliche dieser Arbeit folgt wiederum den byzantinischen Typen.

Für das lange Beharren an diesen in der toskanischen Kunst liegen noch andre Beispiele vor. Das Chormosaik von S. Miniato bei Florenz vom J. 1297, dessen Verfertiger unbekannt ist, schliesst sich ihnen noch in auffälliger Strenge an; während ein namhafter Meister dieses Faches, Gaddo Gaddi (gest. 1312) in seinem Hauptwerke, der Krönung Mariä im Dome zu Florenz, mit der byzantinisirenden Technik allerdings die freiere Würde des Cimabue wohl zu vereinigen weiss.

Auch Siena hat in einem Madonnenbilde von Diotisalvi (1281) in der Servitenkirche SS. Concezione eine Arbeit, die von der Leistung jenes Guido wiederum in roheren Byzantinismus verfällt. — Um so wunderbarer ist die aus derselben Richtung hervorgehende Erscheinung eines dritten sienesischen Meisters: des Duccio di Buoninsegna, in welchem das Streben der Zeit zur Vollendung gedieh und der an künstlerischem Vermögen nur dem Nicola Pisano zu vergleichen ist. Im J. 1311 beendete er die grosse Tafel für den Hauptaltar des Domes; auf der Vorder- und der Rückseite mit Gemälden versehen, sind beide Seiten nachmals von einander getrennt und als zwei besondere Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt worden. Die ehemalige Rückseite enthält in einer grossen Zahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Auch hier liegt die byzantinisirende Tradition noch entschieden zu Grunde; aber alles Hemmende derselben ist überwunden, Alles, was sie an bedeutungsvollen Motiven darbot, mit vollster künstlerischer Kraft und Empfindung zu neuem Leben umgeschaffen. Höchste majestätische Würde und erschütterndste Leidenschaft, Reichthum des Gedankens, Anmuth der Form, naives Spiel des Lebens kommen in diesen kleinen Darstellungen auf gleiche Weise zur Erscheinung. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Gestalten, eine Madonna mit Heiligen. Hier ist, zumal in den Köpfen, eine nicht minder



Aus der Altartafel des Duccio, im Dome von Siena.

gediegene Durchbildung, dabei aber in der Gewandung ein anmuthsvoll weicher Fluss, der, in dieser einen Beziehung, bereits eine Abweichung von dem ursprünglich byzantinischen Stylprincip und den Uebergang in das der gothischen Epoche ausspricht. — Eine Anzahl kleiner Tafeln in der Sakristei des Domes scheint von den früheren Staffeln und Giebeln des Altarwerkes herzurühren. Andre in der Akademie zu Siena geben weitere Belege, zum Theil vielleicht für die eigne Wirksamkeit Duccio's, jedenfalls für die von Nachfolgern seiner Richtung.

Die künstlerische Thätigkeit des mittleren und des unteren Italiens ist im Ganzen von geringerem Belang, lässt aber in einzelnen hervorragenden Leistungen dieselben Entwickelungsverhältnisse erkennen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts erscheint auch hier (nach den freieren Bestrebungen, die aus einigen römischen Mosaiken des zwölften ersichtlich werden, ein vorwiegender Byzantinismus. So in einem Mosaik an der Façade des Domes von Spoleto, 1207 von Solsernus gefertigt, das durch ein Gepräge einfacher Würde anspricht. So, in sehr strenger Behandlung, in dem kolossalen (stark restaurirten) Mosaik der Chornische von S. Paolo fuori le mura bei Rom und in den (vielfach übermalten) Wandbildern der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le m., ebendaselbst, die indess das Verdienst einer lebendigen bildlichen Erzählung haben. — So auch in römischen Arbeiten der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, die zugleich aber einen Rückfall in handwerkliche Rohheit bezeugen: den Malereien der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro coronati und den Mosaiken zweier kleiner Nischen in S. Costanza.

In der Spätzeit des 13. Jahrhunderts erscheinen in Rom grossartige Werke der Mosaikmalerei, die eine Nachfolge der durch Cimabue angebahnten Richtung bezeichnen. Namentlich die von Jacobus Toriti gefertigten Mosaiken der Chornischen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore; jenes einfacher und von minder durchgebildeter Behandlung; dies von bedeutsamer, mehrgegliederter Composition, edel, würdig, empfunden, eins der Meisterwerke der Zeit, zumal in dem Hauptstücke der Darstellung der Krönung der Maria.[1] Jünger ist das Façadenmosaik von S. Maria Maggiore mit der Darstellung legendarischer Scenen, gegen 1300 von Philippus Rusuti gefertigt, nicht ebenso geistvoll und, wie es scheint, bereits in einem Uebergange zu den Elementen des gothischen Styls.[2] Ebenso auch wohl die schlicht würdevollen Mosaiken an zwei,

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 49 (3). — [2] *Ebenda*, T. 49 (4, 5).

in ihrer Architekturform bereits entschieden gothischen Grabmonumenten in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva.

In Neapel gehört ein Mosaik in S. Restituta, Madonna mit Heiligen, derselben Nachfolge des Cimabue an. — Als Zeitgenoss des letzteren wird, ebendaselbst, der Maler Tommaso degli Stefani bezeichnet. Die von ihm ausgeführten Wandbilder im dortigen Dome (Cap. Minutoli) sind gänzlich übermalt.

Im Uebrigen bleibt im südlichen Italien byzantinische Maltechnik noch Jahrhunderte hindurch in Uebung. In Otranto erscheint ein eigenthümlicher Schulbetrieb der Art, besonders von der Familie der Bizamani geübt. Ihre Tafeln, zumeist klein und sauber behandelt, mischen den byzantinischen Typen im Laufe der Zeit Manches von den Elementen der fortschreitenden Kunst ein und zeichnen sich häufig durch zierlich phantastische landschaftliche Gründe aus.

Die italienische Miniaturmalerei der romanischen Spätepoche, an sich ohne namhafte Bedeutung, giebt für die stylistischen Verhältnisse der Zeit ebenfalls einzelne Belege.

Dekorative Kunst.

Die dekorative Metallarbeit, die in Form und Darstellung das den verschiedenen Künsten Eigenthümliche für ihre Zwecke vereinigt, erscheint auch in dieser Epoche wie in der des 12. Jahrhunderts, in lebhafter Thätigkeit. Doch bleibt sie im Wesentlichen, wie es scheint, auf die Lande diesseits der Alpen beschränkt, und die bedeutenderen der erhaltenen Werke gehören zunächst wiederum noch den niederrheinischen Landen an.[1] Die Behandlung ist von der frühern wenig verschieden; nur werden die Maasse gern ansehnlich vergrössert, die Dekorationen reichlicher angewandt. Die Reliquienschreine namentlich erhalten in einzelnen Fällen sehr ansehnliche Dimension und zierlichst durchgebildete architektonische Ausstattung; in den bildnerischen Theilen, den plastischen, gravirten, mit Emailfarbe ausgestatteten, erscheint dagegen kaum ein Fortschritt; ein feststehender handwerksmässiger Typus herrscht hierin in überwiegendem Maasse vor, nur in seltnen Ausnahmfällen von Bildungen durchbrochen, welche den lebendigeren Richtungen der Kunst der romanischen Spätepoche entsprechen. Ein Hauptwerk ist der mächtige Reliquienschrein der hl. drei Könige im Dome von Köln, 3 Fuss breit, 4½ Fuss hoch, 5½ Fuss lang, mit einer

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 328.

Fülle von Darstellungen, theils in einer noch alterthümlichen Strenge vom Schlusse des 12. Jahrhunderts, theils in einer feineren Entwickelung, die auf eine schon vorgeschrittene Zeit des folgenden deutet. Andre Prachtarbeiten, ebendaselbst, besonders in St. Ursula und in St. Maria in der Schnurgasse (die letzteren aus St. Pantaleon stammend.) — Sodann, unter den Werken der Art, welche die Pfarrkirche zu Siegburg bewahrt, der Schrein des h. Anno; — eine grosse reichgeschmückte Reliquientafel in St. Matthias bei Trier;[1] — ein Reliquienschrein zu Mettlach,[2] (der Styl der gravirten Darstellungen dem der eben genannten Tafel entsprechend;) — der grosse Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay vom Jahr 1247 (ohne Zweifel gleichfalls ein niederrheinisches Werk) und der, schon einigermaassen gothisirende Schrein des h. Suitbert in der Kirche von Kaiserswerth vom J. 1264. — Andre an andern Orten.[3]

Die namhaften Arbeiten ähnlicher Art in Frankreich[4] — in der Kathedrale und im Museum von Rouen, in der Kathedrale von Evreux, zu Coudray-St. Germer (Oise), zu Jouarre, Mozac in der Auvergne, u. s. w., — scheinen vorzugsweise schon dem Uebergange in die Formen des gothischen Styles anzugehören. Ein wundersames Glanzwerk romanischer Kunst scheint das in derselben Technik gearbeitete Grabmal des Grafen der Champagne, Heinrich I. (gest. 1180,) gewesen zu sein, das sich in St. Etienne zu Troyes befand, einem Altare ähnlich, mit durchbrochenen Arkaden an den Seitenwandungen und mit dem Bilde des Bestatteten im Innern. Die erhaltene Abbildung[5] lässt die Spätformen des Styles erkennen.

[1] Chr. W. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter etc., Liefg. 1. — [2] Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I, S. 230. — [3] Z. B. im Dome von Osnabrück. Vergl. Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 406. — [4] Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 801. De Caumont, Abécédaire, arch. rel. p. 439. — [5] De Caumont, a. a. O., p. 230.

B. DIE KUNST DES GOTHISCHEN STYLES.

Allgemeiner Charakter.

Aus der Fülle der Erscheinungen, welche das Wesen der romanischen Schlussperiode bezeichnen, löst sich als ein besonderer Zweig die Kunst des gothischen Styles ab. Die Anfänge dieses Styles stehen mit den letzten Aeusserungen des Romanismus noch auf gleicher Stufe; aber sie führen zu einer Umgestaltung der gesammten Kunst des Occidents. An die Stelle der volksthümlichen Naivetät, des phantastischen Behagens, des Strebens nach klassischer Läuterung, womit bis dahin die traditionelle Kunstform behandelt war, tritt nunmehr ein neues Gesetz. Ein gemeinsamer geistiger Drang macht sich geltend, welcher die Kunstschöpfungen lebhafter durchdringt, sie reicher gliedert, fester zusammenbindet; ein schwärmerisches, mystisches, ecstatisches Element, welches der Form und Darstellung einen neuen Gehalt, ihrer Fassung und Behandlung, ihrer Verbindung, ihrer Wirkung ein Gepräge von charakteristisch neuer Eigenthümlichkeit giebt; eine Entwickelung von nachhaltiger Folgerichtigkeit, eine Totalität der Conceptionen, welche das Einzelne überall aus den Bedingnissen des Ganzen hervorgehen lässt und in deren Bann erhält.

Es ist schon (S. 189 u. f.) bemerkt, dass in der Gothik das Universelle des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatz gegen die volksthümlichen Besonderheiten, zur künstlerischen Gestalt gelangt. Es sind die grossen geistigen Bewegungen der Zeit, die sich hierin offenbaren, die grossen historischen Erscheinungen, mit denen der Beginn und die Ausbildung der Gothik in naher Wechselwirkung stehen. Die Macht der Hierarchie, die die Welt des Occidents zur geistigen Einheit verband, feierte damals ihre Triumphe; sie setzte sich gleichzeitig mit den Massen der Bevölkerung in ein unmittelbares Einvernehmen. Die kirchliche Wissenschaft fand auf den Universitäten die lebhafteste Pflege; die Sendboten des obersten päpstlichen Willens, die neugestifteten geistlichen Bettelorden, fanden in allen Schichten der

Völker Zugang, während die Versuche einer selbständigen Gestaltung des geistigen Lebens durch Ketzergerichte blutig unterdrückt wurde. Das aufblühende städtische Bürgerthum folgte bereitwillig den von der geistigen Macht gegebenen Impulsen, mit den Werken kirchlicher Feier zugleich die eigene Macht verherrlichend. Aus seinem Schoosse gingen die Arbeiter hervor, die in emsigem handwerklichem Betriebe den vielgegliederten monumentalen Unternehmungen, welche die neue Zeit verlangte, den festen Körper gaben. Grosse zünftige Corporationen, die Bauhütten, sorgten für die Stetigkeit des Betriebes, für die regelrechte Ausübung.

Die verschiedenen Gattungen der Kunst vereinigen sich in der gothischen Epoche auf das Innigste zur gemeinsamen Wirkung, in ihrer Behandlung von einander abhängig, den jeweiligen Grad ihrer Vollendung in dieser ihrer Vereinigung findend.

Die Architektur erscheint durchweg von einem innerlich treibenden Leben erfüllt; sie theilt dies Leben dem Raume mit, den sie umgiebt, in bewegter Gliederung aufwärts drängend, die Starrheit der Masse den Blicken des Beschauers entziehend. Es ist etwas geheimnissvoll Schwebendes in dieser Gestaltung des architektonischen Innern, das sich in seinem Höhendrange, in der scheinbaren Abwesenheit der festen Gegengewichte, gern zu einer wunderähnlichen Wirkung steigert. Die Wandungen gehen zu mehr und mehr geweiteten Fensteröffnungen auseinander, deren Sprossenwerk von durchleuchteten Bildern, Werken der Glasmalerei, ausgesetzt ist; was an ungegliederter Wandfläche übrig bleibt, bietet sich ähnlicher Belebung durch gemaltes oder sculptirtes Bildwerk dar. Die Decke wölbt sich in luftig geschwungenen Rippen; die Füllstücke zwischen diesen (die Gewölbkappen) sind gern mit leichter Dekoration versehen, häufig Sternen auf blauem Grunde, ebenfalls allem Lastgefüge fremd. Dem aufstrebenden Element entspricht die durchgängig angewandte Linie des Spitzbogens, die flüssige Formation der baulichen Einzeltheile. Die festen Massen, welche diesem schwebenden Innenbau den sichern Halt geben, liegen im Aeussern des Gebäudes, dem constructiven Verhältniss gemäss auf einzelne Punkte vertheilt, aufragende Strebepfeiler, von denen sich, wo über niedern Seitenräumen ein höherer Mittelraum emporsteigt, stützende Bögen dem letzteren entgegenspannen, in reichlicher Wiederholung des Systems, wo bei einer grösseren Zahl der Innenräume eine vermehrte oder gesteigerte Abstufung der Höhen eintritt. Die Stirnseiten des Baues werden, in mehr oder weniger reicher Anordnung, durch Thürme gefestigt und abgeschlossen; an der Façade bildet sich der Thurmbau in vorzüglich machtvoller Weise aus. Das System vorspringender Strebepfeiler wird, wie bei dem Körper des Gebäudes, so auch bei dem Thurme zur Anwendung gebracht; es ist von wesentlicher Einwirkung

auf eine leichtere Aufgipfelung seiner Theile. So entschieden sich in den Strebepfeilern die festen Massentheile des Baues darstellen, so werden doch auch sie von der lebendig aufstrebenden Bewegung, die in dem Innern waltet, ergriffen; sie stufen sich geschossweise ab, sie empfangen tabernakelartige Krönungen über den einzelnen Stufen, sie gewinnen hiemit den Anschein eines Ueberschusses an Kraft, der in jedem Theile, den Fuss des folgenden umkleidend, selbständig emporsteigt und den obersten Gipfel mit einem frei aufragenden Thürmchen, der sogenannten „Fiale" krönt. Bei dem Thurmbau, der gewissermaassen nur aus Strebemassen zusammengesetzt ist, entfaltet sich diese Behandlungsweise zur reichsten und glanzvollsten Wirkung. Ueberall macht sich damit das Princip geltend, die horizontale Linie durch jene aufsteigenden Theile zu durchschneiden, die emporstrebende Bewegung über die ruhig lagernde vorherrschen zu lassen. Dasselbe bei der sehr eigenthümlichen Krönung der Portale und der Fenster im Aeusseren des Baues. Schutzdachungen über leicht vortretender Portalhalle bedingen einen leichten Giebel, in dessen Feld die spitze Bogenlinie der Portal- oder der Hallenwölbung eingreift; die Fiction solcher Giebel (freilich ohne allen Bezug auf eine entsprechende Querdachung) wiederholt sich sodann als eine Normalform über allen Oeffnungen der Art, in schlanker Erhebung der Schenkel abermals das aufstrebende Element schärfer bezeichnend, die Horizontalgesimse, namentlich die der vorhandenen Dächer, abermals und in wirksamster Weise unterbrechend. Der Name dieser scheinbaren Giebel, in der Handwerksprache des deutschen Mittelalters, ist der der „Wimberge." Alle diese leichteren krönenden Theile des Aeussern bieten ferner zur ansehnlichen dekorativen Ausstattung, zur Ausfüllung mit plastischem Bildwerk willkommene Gelegenheit. Die Portalbauten empfangen in solcher Weise, das neue Princip mit der schon aus dem romanischen Style überkommenen Weise der bildnerischen Zuthat vereinigend, einen oft überreichen plastischen Schmuck.

Die Composition des kirchlichen Gebäudes hat durchweg ein strengeres Verhältniss der Theile zu einander und zum Ganzen, als dies im romanischen Style der Fall ist. So mannigfaltiger Entwickelung sie fähig ist, so herrscht doch stets das unbedingte Streben nach einem einheitlichen Ganzen. Die Disposition des Grundrisses ist natürlich von den rituellen Erfordernissen und mit diesen von der Tradition abhängig. Sie wiederholt also die Hauptmotive des romanischen Grundrisses; aber sie vermindert jene auffälligen Scheidungen der Räumlichkeit, welche besonders bei der Anordnung des romanischen Chores und seiner Anlage über einem Kryptenbau stattfanden. Das aufstrebende Element der Gothik bildet den schönsten Gegensatz gegen die düstre Vertiefung, welche sich in der Krypta bekundet hat; so verschwindet

nunmehr der Kryptenbau und kehrt nur in seltenen Ausnahmfällen, zumeist nur wo besondre lokale Veranlassungen vorlagen, wieder. Die in sich abgeschlossene Halbrundlinie im Grundrisse des romanischen Chorschlusses konnte den gesteigerten Bewegungen der Gothik, ihrer gegliederten Wölbungsweise, ihrem Strebesystem nicht mehr entsprechen; statt ihrer erscheinen daher durchgehend eckig gebrochene Linien. Zum Theil, namentlich bei einer grossen Folge von Prachtkathedralen (französischen Systems) gewinnt die Grundrissdisposition des Chores eine reiche Gliederung, schon vorhandene Elemente jüngerer romanischer Disposition aufnehmend und weiter durchbildend, mit Umgang und buntem Kapellenkranz; zum Theil fühlt man sich aber auch in einfacheren Weisen der Anordnung befriedigt.

Eine Fülle von Combinationen im Grund- und Aufbau, von statischen Functionen und deren ästhetischem Ausdruck, von Wirkungen und Gegenwirkungen, von ihrer Auflösung in dekorativen, aber für die Totalität der Wirkung stets beziehungs- und einflussreichen Formen entwickelt sich in den Bauwerken des gothischen Systems. Sie gehen aus einer machtvollen Strömung des Gefühles hervor, aber sie nehmen gleichzeitig alle Kräfte des Verstandes in Anspruch. Nur die besonnenste und umfassendste Berechnung bewältigt dies vielgegliederte Ganze. Und wie die Kühnheit der Conception sich steigert, wie sie von Wundern zu Wundern der formalen Wirkung fortschreitet, so folgt ihr auch der Scharfsinn des Calcüls, oder vielmehr er ist es, auf dem diese Wunder sich aufbauen und unablässig erhöhen. Stets flüssiger wird die Bewegung, stets luftiger, der Masse spottend, werden die Höhentheile, die Wölbungen, die Bögen, die Wimberge, die Tabernakel, die Fialen, bis zuletzt der Bau des Thurmes sich dekorativ auflöst und statt seiner ein ätherisch durchbrochenes Werk in die Lüfte emporragt. Es ist die grosse handwerkliche Schule, der städtisch zünftige, von Meister zu Meister fortgepflanzte Betrieb und sein zu stets festeren Regeln ausgebildetes Gesetz, was diese Wunder des Calcüls möglich und wirklich macht. Es ist die unmittelbare Verbindung der grossartigsten geistigen Tendenzen der Zeit mit dem schlichten bürgerlichen Handwerk, die hier zu Tage tritt. Aber das letztere war kein todtes, kein nur stoffliches Element; es musste zugleich auf die geistige Conception eine seiner eigenthümlichen Natur entsprechende Rückwirkung ausüben.

Schon die allgemeinen Grundzüge des Systems bedingten ein nüchtern verständiges Verhalten, wie solches dem handwerklichen Geiste eignet, und liessen dasselbe mit in die Erscheinung treten. Jene Wunder des Calcüls waren der Art, dass zu ihrer Würdigung der nachrechnende Verstand wesentlich mit in Anspruch genommen, die Naivetät des künstlerischen Eindruckes beeinträchtigt ward. Die Folgerichtigkeit der Conception lag in

den mathematischen Aufrissen des Werkes auf dem Pergament unzweifelhaft vor; aber ihre Klarheit, und somit die Reinheit ihrer Wirkung, trübte sich bei der Fülle der Gegenwirkungen, welche in dem ausgeführten Bau (in dessen perspectivischer Erscheinung) nothwendig hervortreten mussten. Die Bildung der Detailformen entwickelte sich überall aus den Gesetzen der Bewegung, welche die gesammte architektonische Composition durchdrangen; wie diese, so sind auch sie neu und eigenthümlich und in den Anfängen des gothischen Styles, wo er der quellenden Kraft des Romanismus noch nahe stand, in den ersten Stadien seiner Entwickelung häufig in der That von überraschender Schönheit und Frische. Aber die Profilirung der Glieder wird nur zu bald (in den späteren Epochen durchaus) auf einen nüchternen Schematismus zurückgeführt, der sich als das Ergebniss einer entschieden handwerksmässigen Schulregel bekundet. Massen und Füllungen, offne und geschlossene Flächen nehmen gern ein Stab- und Leistenwerk auf, welches dazu bestimmt erscheint, die in der Gesammt-Organisation des Baues ausgesprochene Belebung in unablässig wiederholtem Formenspiele nachklingen zu lassen; dasselbe verschlingt sich in den mannigfaltigen Figurationen eines bunten, aus Zirkelschlägen construirten „Maasswerkes"; aber es ist eben völlig die Gebundenheit des Zirkels, — wiederum die des mathematischen Calcüls, — welche dieses Formenspiel auch bei seinen glänzendsten Effekten, auch bei dem regsten Wechsel seiner Combinationen erfüllt, ein innerlich doch unbelebtes und somit im tiefer künstlerischen Sinne doch unbegeistigtes Wesen. Ueberall wird die an Zirkel und Lineal gebundene Hand des Meisters ersichtlich. [1]

So ist auch das Phantastische, das in der romanischen Kunst oft freilich barock ungeheuerliche, nicht ganz selten aber auch Bildungen eines hohen und graziösen Reizes hervorgebracht hatte, von dem gothischen Style zumeist ausgeschlossen. Es steht eben der Ehrbarkeit und Beschränktheit des bürgerlichen Handwerkes zu fern. Das Ornament, welches Naturformen nachbildet und welches früher zur Entwickelung des phantastischen Sinnes besonders häufige Gelegenheit gegeben hatte, ist im Ganzen von wenig vorwiegender Bedeutung. Die Pfeiler des baulichen Innern haben als Kapitälschmuck einen schlichten Laubkranz, die Giebel, Fialen und Thurmspitzen des Aeussern eine Besetzung mit Blattwerk, gewissermaassen ein letztes Ausblühen jener unablässigen architektonischen Bewegung andeutend, zu dessen

[1] Hierin ist einer der grössten Gegensätze der Gothik gegen die griechische Architektur, in welcher letzteren alle bewegte Form den Ausdruck schwellender Elasticität hat und das feinste individuelle Gefühl athmet. Für die elastischen Linien der Volute des griechisch-ionischen Kapitäls sind zahlreiche mathematische Constructionen vorgeschlagen; aber keine von ihnen bringt es zu dem Eindrucke belebter Kraft, den jene, frei nach dem Gefühl gebildete Form hat.

Form die heimische Vegetation das Vorbild giebt. Figürlich dekoratives Element erscheint besonders an den Wasserausgüssen, welche die Sorge für eine regelrechte Ableitung des Wassers bei so sehr complicirten baulichen Anlagen nöthig machte; ihre Function giebt zu naiv humoristischer, oft sehr derber (und selbst brutaler) Darstellung Anlass. Zuweilen äussert sich in der figürlichen Darstellung der alte phantastische Zug (z. B. in der Gestaltung ungeheuerlicher, aus Mensch und Thier zusammengesetzter Wesen); doch ist eine einfach realistische Auffassung überwiegend. Nicht selten steigert sich der in den dekorativen Theilen beliebte Humor zur Ironie und selbst zur Satire; diese wendet sich gern, oft mit Bitterkeit, gegen die Vertreter der grossen geistigen Macht, gegen Priester- und Mönchsthum. Es macht sich in alledem, von der naiven Nachbildung heimischer Naturform bis zu dieser Satire, ein neues Einsetzen volksthümlichen Dranges bemerklich, auch ein Zeugniss jenes geheim fortgährenden Widerspruches gegen die herrschende Macht, das nicht wohl ausbleiben konnte. Aber das Princip der letzteren behält vorerst das entschiedene Uebergewicht.

Der vorzüglichsten baulichen Stellen für plastisches und gemaltes Bildwerk ist schon gedacht. Dasselbe ist für die Totalität des baulichen Werkes von wesentlicher Bedeutung. Es ordnet sich denjenigen Stellen ein, die nicht als Organe der architektonischen Bewegung oder des Gerüstes der architektonischen Composition erscheinen, und füllt sie mit Gebilden des individuellen Lebens; es tritt hinzu, wo jene Bewegung ihre reichste Entfaltung gewinnt, und giebt dieser den vollendeten Ausdruck. Die Glasmalerei, in der Epoche des romanischen Styles ein Kunstfach von geringem Belang, trägt zu der eigenthümlichen Innenwirkung des gothischen Gebäudes in entschiedenem Maasse bei; das Aeussere empfängt durch die Sculpturausstattung, zumal in seinen lebhafter gegliederten Theilen, den charakteristisch bezeichnenden Abschluss. Ueberall lösen sich die architektonischen Gliederungen an den entsprechenden Stellen in einer Weise, dass sie, in Consolen, Nischen, Gittern, Tabernakeln u. s. w., eine Vorbereitung für den Eintritt der bildnerischen Formen bekunden; bei dem innerlichen Zusammenhange des Systems wirkt diese Bezugnahme auf die bildnerische Form und deren Gesetz in der That auf die formale Behandlung des architektonischen Ganzen zurück. In demselben Maasse ist umgekehrt die bildnerische Gestaltung von der Architektur, von dem Zuge der in ihr sich ausdrückenden Bewegung bedingt. Durchweg steht das Bildwerk im nächsten Anschlusse an den architektonischen Organismus, aus seinen Formen unmittelbar hervortretend, von feinen Linien eng umgeben; es schliesst sich bereitwillig diesem Organismus an; es spiegelt den bewegten Drang, das aufwärts strebende Leben seines formalen Systems wieder. Ein langge-

zogener Fluss der Linien, durch die Geberde der Gestalten motivirt, in ihren weiten Gewandungen mehr oder weniger kunstvoll durchgeführt, giebt ihrer Erscheinung dieselbe typisch charakteristische Eigenthümlichkeit. Ein andres Moment für die Totalität der künstlerischen Wirkung, wenigstens des baulichen Innern, beruht in der durchgebildet polychromatischen Ausstattung der Sculptur und des feineren architektonischen Details und in der hiedurch gewonnenen Vermittelung zu der Farbenglut der Fenster. Das Maass dieses polychromatischen Verhältnisses ist jedoch, wie es scheint, sehr verschieden; [1] in einzelnen Fällen zeigt sich eine Ueberfülle farbiger Ausstattung, durch welche die künstlerische Gesammtentwickelung allerdings empfindlich beeinträchtigt wird.

Es fehlt, was die allgemeine Fassung der bildnerischen Gestalt betrifft, nicht an Uebergängen aus der antikisirend spätromanischen Behandlungsweise in jene abweichenden Typen, welche das neue architektonische Stylgesetz vorschreibt. Gleichzeitig aber machen sich die letzteren auch in aller Strenge geltend, den bildnerischen Sinn abermals auf ein primitives Beginnen zurückführend. Ihre Behandlung, ihre künstlerische Entwickelung empfangen diese Typen wiederum aus der allgemeinen geistigen Strömung der Zeit. Der Grundzug einer schwärmerischen Gefühlsrichtung bedingt die Lebenssphäre dieser Gestalten, die Geberde, in welcher sich ihre Willensfähigkeit, den Ausdruck der Köpfe, in welchem sich ihr geistiges Vermögen ausspricht. Die typische Gebundenheit löst sich in eine zumeist weich geschmolzene Bewegung, von schlichterer Erscheinung oder von der eines übertriebenen Affektes, gern eine zierliche Wirkung erstrebend, in glücklichen Fällen zu Adel und hoher Grazie ausgeprägt. Aber die Allgemeinheit der geistigen Stimmung bleibt ebenso überwiegend wie das Wechselverhältniss zu den formalen Bedingnissen der Architektur. — Die räumliche Ausbreitung der bildnerischen Ausstattung, wie solche durch die Entwickelung des gothischen Bausystems vorgeschrieben war, giebt neuen Anlass zur Aufstellung cyklischer Bilderfolgen. Das gedanklich dogmatische Element, zum Theil in symbolischer Fassung, ist auch hier, wie schon in der Kunst des romanischen Styles, die Hauptsache. Aber der unmittelbare Bezug zu der baulichen Gliederung, die stets enge Umgränzung der einzelnen bildnerischen Darstellung durch die baulichen Formen nimmt dieser gleichzeitig die Gelegenheit zur breiteren, selbständig freieren Entfaltung. Ueberall bleiben die Gestalten

[1] Die häufig unvollendet gebliebene Einrichtung, die fast überall vorgekommenen späteren Veränderungen, durch Uebertünchung u. dergl., die geringe Zahl genauer Untersuchungen des ursprünglichen Zustandes verstatten über diesen Punkt noch kein zureichendes Urtheil.

einzeln für sich, ob zum Theil auch in unermesslicher Fülle, in Nischen, Tabernakeln, Fenstergittern, nebeneinander geordnet, bleiben die Gruppen in enge Füllungen (z. B. die Lünetten der Portale) zusammengepresst und hiemit auf das Nothwendigste beschränkt. Der gedankliche Gehalt, schon an sich mit Formen von typischem Gepräge leicht befriedigt, findet somit im Wesentlichen nur in der Darstellungsweise, welche das architektonisch formale Gesetz vorgezeichnet hatte, seinen Ausdruck. Was sich hievon als Ausnahme geltend macht, beruht auf Verhältnissen, denen im Einzelnen Rechnung zu tragen ist.

Die Composition des bildnerischen und des dekorativen Einzelwerkes gothischer Kunst steht nicht minder unter dem gebieterischen Einflusse des Gesammtsystems. Ueberall zeigt sich der Reflex jener Totalität und gegenseitigen Bedingtheit der wirkenden Kräfte; überall, ungleich entscheidender als bei den Stylformen andrer Epochen, findet sich die Hindeutung auf das architektonische Bedingniss, die zum Theil sehr weit getriebene Nachahmung der baulichen Formen, die ursprünglich einem besonderen structiven Systeme zum besonderen ästhetischen Ausdrucke dienen sollten. Die bildnerische Gestalt wagt es nicht, frei zu erscheinen; sie bedarf des Baldachins, des Tabernakeleinschlusses zur Sicherung und Rechtfertigung ihrer Existenz; zusammengesetzte Werke veranlassen eine überaus reiche Durchbildung, eine bunt dekorative Aufgipfelung dieser architektonischen Umgebung. Ebenso schmückt sich das Prachtgeräth mit Formen, welche das System des architektonischen Aufbaues nachbilden, zumeist sehr weit über seinen eigentlichen formalen Zweck hinaus, oft in zierlichstem Spiele, oft freilich auch, ein natürliches Ergebniss handwerksmässigen Betriebes, in sehr gedankenloser Verwendung dieser Formen. —

Die Kunst des gothischen Styles gedeiht, nach ihren ersten, zögernden Anfängen, in rascher Folge zu jener Entwickelung, welche ihre innerliche Consequenz, das durchgehend Charakteristische und Beziehungsweise ihrer Erscheinungen feststellt, welche sie zum bewältigenden Ausdrucke der Zeitstimmung macht und die Ausbreitung ihrer Herrschaft sichert. Die romanische Form, wie hartnäckig diese in einzelnen Districten auch ihr Dasein zu behaupten sucht, zu wie hoher und eigenthümlicher Vollendung sie sich in einzelnen Fällen ausgebildet, welche Concessionen sie in einzelnen Werken schon dem gothischen System gemacht hatte, muss im Laufe der Zeit überall den Ansprüchen des letzteren weichen. In stets gesteigertem Maasse vermehren sich die Kräfte zur stets kunstreicheren Durchbildung dieses Systems. Aber das System hatte von vornherein den Keim der Auflösung in sich. Schon in jener Verbindung des Widersprechenden, worauf seine Existenz beruhte, in der Verbindung der höchsten spiritualistischen Tendenz mit der Kälte des Handwer-

kes, lag dieser Keim; künstliche Speculation und Schematismus waren die Folge davon. Weiter eingreifende Beeinträchtigungen mussten sich ergeben, als das System in Kreise übertragen ward, welche seinen Consequenzen, seinem ecstatischen Drange, seinen Wunderwirkungen nicht überall zu folgen gewillt waren. Hier heben die Umwandlungen an, welche sich durch nationelle Einflüsse ergaben. In verschiedener Weise strebte man dahin, die Uebermacht seines Höhendranges zu beruhigteren Wirkungen umzubilden; es werden im Folgenden Leistungen zu verzeichnen sein, welche auch in diesem Betracht als höchst anerkennungswürdige dastehen. Aber wie Bedeutendes in solchen Leistungen erreicht sein mochte, ein Bruch der Consequenz, somit des Kernes des Systems, war hiemit jedenfalls gegeben, ein Auseinandergehen seiner Elemente vorbereitet. Man erstrebte eine schlichtere Gesammtwirkung und überliess die treibende Kraft, welche doch in der Gesammtcomposition gegeben war, einer willkürlichen Bethätigung, einem launenhaft bunten Spiele. Man löste die Strenge des ursprünglichen organischen Zusammenhanges, so dass auch das bildnerische Vermögen sich in selbständigerer Kraft entwickeln konnte; aber die Festigkeit des Systems ward hiedurch nur in erhöhtem Maasse erschüttert.

Die Werke aus der Spätzeit des gothischen Styles sind dem ursprünglich Erstrebten oft schon in erheblichem Maasse entfremdet. Zumeist nur das Dekorative, und dieses allerdings nicht selten in üppigster Entfaltung, hält noch spielend an den kunstreichen Combinationen der früheren Zeit fest. Die architektonische Räumlichkeit, im nüchternen Gefüge der überlieferten Formen, erscheint zumeist ernst in sich beschlossen, die bildende Kunst zumeist in gemüthvoller Sammlung, mit strebsamer Sorge den Erscheinungen des Lebens zugewandt, mehrfach auch aufs Neue von dem alten phantastischen Hauche erfüllt. Innerhalb der überlieferten Richtung der Kunst regt sich das Bedürfniss nach einer grundsätzlichen Neugestaltung; den Anstoss zu dieser giebt die erneute Wendung zu den Mustern des klassischen Alterthums und ihrem künstlerischen Gehalt. Italien, namentlich die toskanische Kunst, beginnt hiemit bereits in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, die übrigen Lande folgen etwa um ein Jahrhundert später. Es ist die Richtung der „Renaissance“, die in solcher Weise, die moderne Kunst begründend, an die Stelle des gothischen Styles tritt. Im Einzelnen bilden sich eigenthümliche Uebergangserscheinungen zwischen beiden. Eine längere Andauer der Gothik, tiefer in die Epoche der modernen Kunst hinab, findet nur in seltenen Ausnahmfällen statt.

Erste Periode.

Der Ursprung der Kunst des gothischen Styles, ihre erste feste Ausprägung, ihre erste Entfaltung in zahlreichen, grossen und glanzvollen Monumenten, gehört dem nordöstlichen Frankreich an. Es sind die Lande der königlichen Domainen, die des Kronbesitzes des französischen Herrscherhauses, die sich als solche der vollsten Begünstigung erfreuten und in denen sich die Lebenselemente vereinigten, zu deren gemeinsamem Ausdruck der gothische Styl sich entwickeln sollte. Hier fand die geistliche Macht in der königlichen ihren bereitwilligen Vertreter; hier (in der Universität von Paris) ward der kirchlichen Wissenschaft die reichlichste Pflege zu Theil; hier gedieh das städtische Bürgerthum, der Bundesgenoss der königlichen Macht gegen die des Adels, zur üppigen Blüthe. Die Nachbardistricte blieben von der künstlerischen Bewegung nicht unberührt; die wachsende Vergrösserung des Krongebietes, auch entlegenere Theile des Landes umfassend, führte dieser Bewegung neue Stätten zu.

Die erste, vorbereitende Entwickelungsstufe des Styles, wie sie in jenen Districten zur Erscheinung kam, fällt in eine Epoche, welche anderweit noch den Romanismus in seiner ganzen Strenge oder doch nur erst den Beginn seiner Umwandlung in ein weicheres und wechselvolleres Formengefüge zeigt. Es ist die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, sammt dem, was als unmittelbarer Ausläufer des Erwerbes dieser Zeit noch in den Anfang des folgenden hinüberreicht.

Architektur.

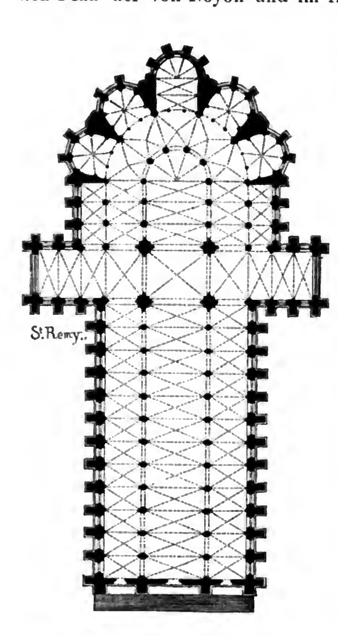
Das neue Stylgesetz spricht sich zunächst nur in den allgemeineren Beziehungen, in den Formen von genereller Bedeutung, — somit vorzugsweise in der architektonischen Production aus. Und auch in dieser zunächst nur in der veränderten Fassung und Haltung des Ganzen. Auf eine feste Aufgipfelung der Räumlichkeit, auf eine Bedeckung derselben durch leicht emporsteigende Wölbungen, auf den Gewinn einer vollen hocheinströmenden Lichtwirkung bedacht, lässt man jene Sonderung der Lasten und Stützen eintreten, welche sich als Mittel zu diesem Zwecke darbot, sorgt man für die structive Consequenz in der Durchführung dieses Systems, ordnet man die baulichen Einzeltheile nach seinem Bedingniss. Ein aus starken Kreuzgurten mit dazwischen eingespannten Kappen bestehendes Gewölbe, ein diesen Gurten und ihrem Druck entsprechendes Pfeilersystem, die Hinausführung des Druckes auf Strebepfeiler und entgegenge-

spannte Strebebögen, die Anwendung der Spitzbogenlinie in allen Wölbungen, ebenso zweckgemäss für die festere Haltung der Construction wie bezeichnend für den allgemeinen Ausdruck des Emporstrebens, sind die vorzüglichst charakteristischen Elemente. Die hiemit neu eingeführten Theile, namentlich die im Aeussern des Gebäudes, erscheinen in schlichter primitiver Form, wie sie durch den structiven Zweck bedingt war, zugleich noch, ein Zeugniss des seine Kräfte noch nicht beherrschenden Beginnens, in schwer lastender Massenhaftigkeit. Das Uebrige der Einzelformation bewahrt vorerst noch das romanische Gepräge, zum Theil (in dem Dekorativen) in einer Ausbildung von reizvoller Eigenthümlichkeit, hiermit noch einen auffälligen Gegensatz gegen die Starrheit jener neu hinzugefügten Stücke bildend. Doch hat der veränderte Zug der inneren Räumlichkeit schon manche Veränderung in den Verhältnissen dieser Einzeltheile zur Folge. Das aufstrebende Element bedingt ein schlankeres Einzelgefüge, die lebhaftere Gliederung, namentlich die der Decke, eine lebhaftere Entwickelung der Einzeltheile. Die Bildung der an Pfeilern und Wänden emporlaufenden Gurtträger, der leichten säulenartigen „Dienste“, erscheint von diesen Beziehungen innerhalb der überlieferten Bildungsweise schon ergriffen; so auch die Einfassung der Oeffnungen, die Bogengliederung, u. s. w.

Der Werke, an denen die ersten Vorzeichen dieser künstlerischen Richtung, ihre ersten, den romanischen Grundcharakter noch nicht verlassenden Entwickelungsmomente ersichtlich werden, ist bereits gedacht. Es sind die mehrerwähnten Bauten an der Kirche von St. Denis, (S. 139) welche noch vor die Mitte des 12. Jahrhunderts fallen, ein Paar Chorbauten zu Paris, namentlich der von St. Germain-des-Prés (S. 139), und vornehmlich, neben anderen, die Kathedrale von Noyon (S. 238). Das letztgenannte Gebäude ist als dasjenige nachgewiesen, bei welchem das zu Anfange des Baues noch romanische Grundprincip im Fortgange desselben sich unmittelbar zum gothischen umbildet.

Andre Monumente, verwandten Charakters, haben jene primitiv gothische Gesammtdisposition bei noch romanisirender Behandlung der Einzeltheile. So die Kirche Notre-Dame zu Châlons sur Marne, 1183 geweiht, (mit einigen älteren Theilen) und St. Remy zu Rheims, die letztere aus der Umwandlung einer älteren Anlage (S. 49) und theilweisem Neubau bestehend; die Chöre beider, besonders der von St. Remy, in zierlicher Durchbildung des schon bei der Kirche von St. Denis vorgezeichneten Systems, mit einem Kranze halbrunder Kapellen, welche sich hier gegen den Chorumgang durch leichte Säulenarkaden öffnen. — So die Kirche von Montierender (Montier-en-Der, D. Haute-Marne), ein Bau von einigermaassen spielender Behandlung, und mehrere kleine Kirchen der Champagne

von schlichterer Beschaffenheit, z. B. die von Bourgogne bei Rheims. — So die Kathedrale von Senlis, 1191 geweiht, welche den Plan der von Noyon und im Aufbau (abgesehen von ansehnlichen späteren Veränderungen) das System der jüngeren Theile derselben befolgt, im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und von Säulen, zugleich durch kraftvolle Haltung und graziös romanisches Ornament ausgezeichnet. — So die Kathedrale von Sens, die ein etwas auffälligeres Gemisch alterthümlicher Elemente mit solchen, welche der vorschreitenden Entwickelung angehören, zeigt, ursprünglich ohne Chorkapellen, im Schiff mit dem sehr eigenthümlichen Wechsel gegliederter Pfeiler und gekuppelter Säulen, im Einzelnen, namentlich auch im Aeussern (an Rundbogenfriesen u. dergl.) noch mit starker Bezeichnung des romanischen Elements.

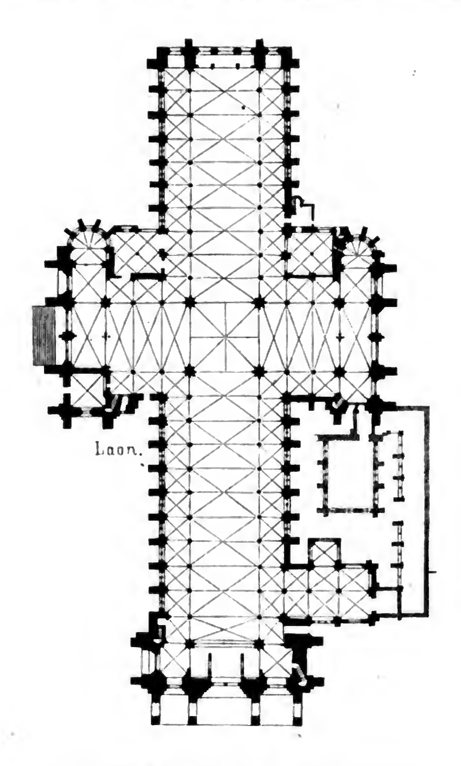


Grundriss des Chores von St. Remy zu Rheims. (Nach Wiebeking.)

Zwei machtvolle Kathedralen, die von Laon und von Paris, erscheinen in einer schärfer ausgesprochenen, für die Ausbildung der Gothik folgenreicheren Eigenthümlichkeit. Sie führen das System des baulichen Innern mit künstlerischer Absicht auf die Säulenform zurück. Während in den eben genannten Bauten, wie anderweit in denen des französisch-romanischen Spätstyls, zumeist nur die Chorrundung Säulenarkaden hatte, oder im Schiff nur die Zwischentheile der Joche durch Säulen bezeichnet waren, wenden jene beiden Gebäude bei den Arkaden, welche die Räume des Innern scheiden, durchgängig jene Form an, auf das Grundprincip des christlichen Kirchenbaues, auf die Urform der Basilika zurückkehrend, in der Verbindung der Säule mit der Form des Spitzbogens an das sicilisch-normannische Motiv erinnernd (und vielleicht nicht ganz ohne eine von dort ausgegangene Einwirkung), dabei aber in einem eigenthümlich

derben, stämmigen Verhältniss. Es ist etwas erneut Primitives in dieser Disposition, das ebenso wie jene Strebelasten des Aeusseren zu den Elementen des ersten Beginnes einer neuen Richtung gehört; es ist zugleich etwas noch einseitig Abgeschlossenes in diesen massigen Arkadenreihen, die, an sich ohne eine stark ausgesprochene aufwärts strebende Bewegung, wesentlich nur die Träger der darüber aufgegipfelten Lasten ausmachen, etwas hallenartig Gefestetes, ein Zug von profanem, städtisch bürgerlichem Charakter. In der That scheint sich hierin jenes bürgerliche Element, welches als ein für die Gestaltung des gothischen Styles so wesentlich Mitwirkendes bezeichnet wurde, zu bekunden, noch unaufgelöst in das System des Ganzen, förmlich in einer symbolischen Haltung, in geordneter, unerschütterlicher Macht und als die sichre Grundlage und Stütze der übrigen, reicher belebten Theile, — eine Ausdeutung, deren nicht allzu kühnes Gedankenspiel noch in andern Punkten Bestätigung findet. Ueber jenen Arkaden öffnen sich nach dem Innern der Mittelschiffe die leichten Bogenstellungen geräumiger Emporen; an den Pfeilern der letzteren steigen die Säulenbündel der Dienste empor, welche über den Kapitälen der Schiffsäulen aufsetzen und die gegliederte Entwickelung der oberen Theile des Innenbaues einleiten. — Das alterthümlichere Gebäude ist die Kathedrale von Laon, die nach historischer Angabe 1173 in der Ausführung bereits erheblich vorgerückt war. Sie ist langgestreckt, dreischiffig, in der Mitte von einem ebenfalls dreischiffigen Querbau durchschnitten, in der Choranlage von der des Schiffes nicht wesentlich unterschieden und, was besonders bemerkenswerth, auf der Ostseite in gerader Linie abschliessend, ohne irgend etwas von den Elementen eines rhythmischen Ausganges der räumlichen Bewegung, durch welche der heilige Raum des Chores sonst ausgezeichnet ist, beizubehalten. Wenn dergleichen sich bei kleinen Gebäuden zeigt, bei einer Richtung auf das schlicht Bedürfnissmässige, bei den Bauten strenger Orden, wo ebenfalls das letztere vorherrscht, so war eine solche Anordnung wenig auffällig; bei einem städtischen Prachtbau wie dem in Rede stehenden muss auf eine eigenthümliche Veranlassung geschlossen werden. Der Profancharakter des Inneren wird hiedurch wesentlich verstärkt; die Abwendung von der geheiligten Tradition erscheint als bewusste Absicht und findet in der historisch bekundeten oppositionellen Stellung der Stadt Laon gegen die geistliche Macht ihre Erklärung. Für das innere System des Baues ist im Uebrigen die noch massige Anordnung der aufsteigenden Dienstbündel und ihre mehrfach wiederholte Unterbrechung durch Ringe hervorzuheben. Die Behandlung des Details hat mannigfach romanisches Element, zum Theil von zierlichster Durchbildung; im Querbau erscheinen die romanischen Motive noch fast überwiegend. Das Aeussere ist auf einen reich entwickelten, doch

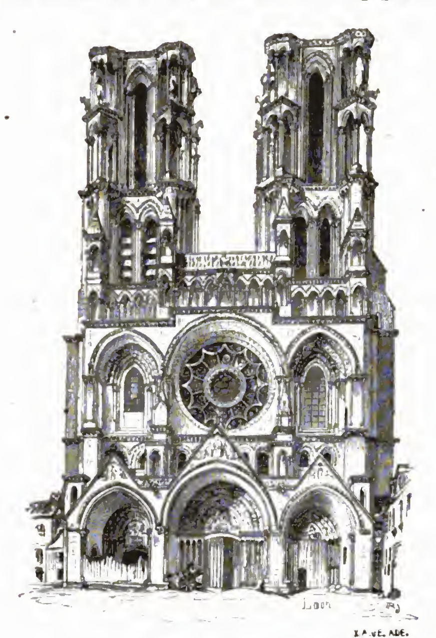
unvollständig erhaltenen Thurmbau angelegt, die frei aufsteigenden Geschosse der vorhandenen Thürme mit schlanken Spitzbogenfenstern und mit luftigen Säulenerkern auf den Ecken. Die



Grundriss der Kathedrale von Laon. (Nach Violet-le-Duc.)

Façade, in Einschluss solcher Thürme, ist durch den vortretenden Bau einer Portalhalle und durch die feste Gestaltung der Strebepfeiler, welche in nischenartiger Zusammenwölbung die Fenster umschliessen, von kraftvoller Wirkung. Der Bau der Aussentheile reicht ohne Zweifel in das 13. Jahrhundert hinab,

steht indess in entschiedenem Einklang mit dem Gesammtsystem, wovon nur einige, in jüngerer Zeit umgewandelte Theile ausgenommen sind. — Die Kathedrale von **Paris** [1] wurde 1163 gegründet, ihr Hochaltar 1182 geweiht, der Chor gegen den Schluss

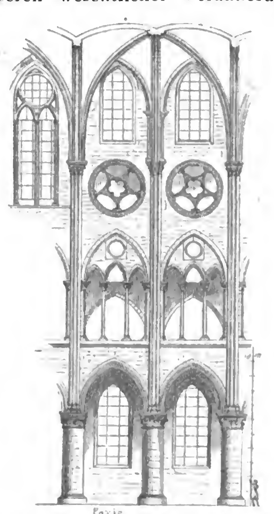


Façade der Kathedrale von Laon. (Nach Chapuy.)

des 12., der Westbau im 13. Jahrhundert vollendet, in dessen Verlauf zugleich, so wie auch später, verschiedene, zum Theil durchgreifende Umänderungen stattgefunden haben. Der Plan ist fünfschiffig, mit schlicht einschiffigem Querbau; der Chor wiederum in der üblichen Rundung, mit den im Halbkreise umherlaufenden Seitenschiffen, aber ohne eine Anordnung hinaustretender Kapellen; (die zwischen den Streben der Chorrundung

[1] *Denkmäler der Kunst. T. 50 (5).*

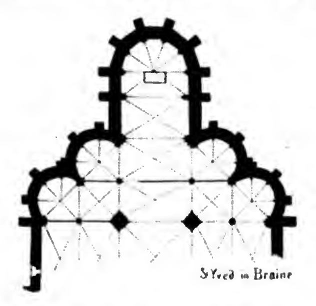
befindlichen Kapellen aus dem 14. Jahrhundert.) Der innere Aufbau zeigt eine etwas leichtere Gliederung als der von Laon. Die Wand über den Emporen war ursprünglich von geschmückten Rundfenstern (zur Erhellung des Dachraumes über den Emporen) durchbrochen; über diesen befanden sich die schlichten, spitzbogig romanisirenden Fenster, — eine Einrichtung, die, wie es scheint, in Folge eines Brandes im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in den Formen einer ausgebildeteren Gothik umgewandelt ward, wobei zugleich auch das Strebesystem des Aeusseren wesentlicher Veränderung unterlag. Das romanisirende Detail der Chorpartie geht in den Vorderschiffen bereits in eine mehr bezeichnend gothische Behandlung über; sehr zierlich ist hier, zwischen den Seitenschiffen, der Wechsel von je einer schlichten Säule mit einer solchen, die von schlanken Dienstschäften umstellt ist. Das Aeussere, namentlich der Façadenbau, hat in seinen wesentlichen Theilen bereits den Charakter der folgenden Periode; (s. unten).



Kathedrale von Paris. Ursprüngliches und später verändertes System des Innern. (Nach Viollet-le-Duc.)

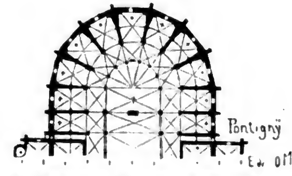
Eine Folge von Monumenten schliesst sich an, zumeist Baulichkeiten von mässigerem Aufwande, in denen sich das gegenseitige Verhältniss der Theile auf schlichtere Weise ordnet, einige unter unmittelbarer Einwirkung der Schulen oder der Meister ausgeführt, welche an den ebengenannten Kathedralen thätig waren, andre mit den Versuchen einer selbständigen Entwickelung aus den traditionellen Elementen und aus der lokalen oder sonst bedingten Gestaltung der letzteren. Die kleine Kirche St. Julien le Pauvre zu Paris, die zu Bagneux, unfern von dort, wiederholen die an den älteren Stücken der dortigen Kathedrale ausgeprägten Motive. — Die Kirche St. Yved zu Braine, unfern von Soissons, 1216 geweiht, zeigt den Einfluss der Bauhütte von Laon, (was namentlich auch in der neuerlich zerstörten Façade der Fall war). Ihr Chor, ohne Umgang, hat die sehr eigenthümliche Anordnung schrägstehender Seitenabsiden, zwei auf jeder Seite, mit denen er sich dem Querschiff entgegenbreitet. Auch die Ruine der Kirche von

Longpont in derselben Gegend, 1227 geweiht, zeigt eine Nachwirkung derselben Schule. Unmittelbarer bethätigt sich die letztere an den Resten des erzbischöflichen Pallastes zu Laon,



Chor von St Yved zu Braine.

auch an einem mächtigen Saalgebäude der Abtei von Vauclair, unfern von dort. — Die Kirche von St. Leu d'Esserent, unfern von Senlis, hat im Chore einen eigenthümlichen Wechsel verschiedenbehandelter Säulen und Pfeiler, während ihr Schiffbau für die nächstfolgende Entwickelung von Bedeutung ist; (s. unten). — In Soissons sind der älteste Theil der Kathedrale, der seit 1175 erbaute südliche Querschiffflügel, halbrund schliessend, mit schmalem Umgange, und die schlichte Kirche St. Leger anzuführen. Ferner die von Ailly-sur-Noye und St. Pierre zu Roye, St. Maclou und St. Pierre zu Bar-sur-Aube, St. Madeleine zu Troyes, St. Quiriace und St. Ayout zu Provins, der ältere Theil von St. Jacques zu Rheims, u. s. w.



Grundriss des Chores der Kirche von Pontigny. (Nach de Caumont.)

Andre in benachbarten Districten. In Burgund die Cistercienserkirche von Pontigny, ein Säulenbau von schlichter Behandlung nach den Gesetzen des Ordens, doch von stattlicher

Choranlage, halbrund und mit einem Kranze von Kapellen umgeben, die, das reiche Schema nach dem baulichen Princip des Ordens regelnd, in einfach eckiger Grundform die Räume zwischen den Strebepfeilern ausfüllen. Der Chor der Kirche von Vézelay, 1198—1206, ein Säulenbau von glänzenderer Entfaltung; und die kleinere, wiederum mehr alterthümelnde Kirche von Flavigny, die auch, nach altburgundischem Motiv, noch der Oberfenster entbehrt. — In der Normandie die Abteikirche von Fécamp (Seine-inf.), 1167—1220 gebaut, im Laufe der Bauführung von noch völlig romanischen zu ausgesprochen gothischen Formen übergehend, das Hauptsystem des Inneren mit gegliederten Pfeilern; die Kirche von Petit-Andelys (Eure), von eigenthümlicher Choranlage, mit Säulen; das Kapitelhaus von St. Pierre-sur-Dives (Calvados).

Ausserdem sind die alten Prachtportale der Kathedralen von Chartres und von Bourges, die als Beispiele des Ueberganges zwischen romanischer und gothischer Behandlung schon (S. 239 u. 270) erwähnt wurden, an dieser Stelle nochmals anzuführen.

Für eine Uebertragung der Frühgothik des 12. Jahrhunderts auf ausserfranzösisches Gebiet kommen vornehmlich nur jene Arbeiten am Chor der Kathedrale von Canterbury in Betracht, welche seit 1174, zunächst unter Leitung des Meisters Wilhelm von Sens, ausgeführt wurden. Es ist schon (S. 242) erwähnt worden, dass die neue stylistische Form — deren Herkunft nach der des Meisters auf die Bauhütte von Sens zurückzuführen ist — hier noch aller dekorativen Lust der englisch-romanischen Kunst begegnete und dass der gewichtigere Einfluss des neuen Elements nach der zeitigen Entfernung des französischen Meisters vorerst wiederum zurücktrat.

Bildende Kunst.

Wenn die baulichen Monumente, an denen sich die Vorstufe der Gothik ausprägt, in ihren Einzelformen und in ihren dekorativen Theilen noch an der romanischen Bildungsweise festhalten, so ist dies in dem figürlich bildnerischen Theile ihrer Ausstattung — soviel hievon überhaupt zur Ausführung gekommen — nicht minder der Fall. Ein bezeichnendes Beispiel scheinen die alten Sculpturen des Nordportales der Façade der Kathedrale von Paris zu bieten, von denen man nicht ohne guten Grund annimmt, dass sie einem schon in der Zeit der Choranlage

eingetretenen Beginne des Façadenbaues angehören. Sie haben noch ein durchaus streng romanisches Gepräge. (Als man der Façade dann, im 13. Jahrhundert, die vorhandene Gestaltung und Einrichtung gab, wurden ihnen, um jenes Portal den übrigen entsprechend erscheinen zu lassen, andre Sculpturen in dem jüngeren Style der Zeit hinzugefügt.)

Daneben kommen jene schon (S. 271) besprochenen Portalstatuen, die bei eigenthümlich langgezogenem Körperverhältniss eine völlig säulenhafte Starrheit, ein der Säulenkanellirung vergleichbares Gewandgefälte haben, namentlich die des Westportales der Kathedrale von Chartres, nochmals in Betracht. Es ist schon erwähnt, dass sie die Vorstufe eines neuen stilistischen Beginns ausmachen; ihre architektonische Gebundenheit, der Parallelismus ihrer langen vertikalen Linien enthält in der That, ob auch in primitivster Fassung, die Grundelemente gothisch bildnerischer Formation.

Zweite Periode.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt die selbständige Entfaltung des gothischen Styles; er gewinnt im Laufe desselben seine volle, starke, innerlich gebundene Durchbildung. Zunächst, und zwar bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in den Gegenden des französischen Nordostens und in denjenigen Orten, welche sich ihrer künstlerischen Richtung unmittelbar anschliessen. Dann, in früherer oder späterer Aufnahme, in den übrigen Landen des europäischen Occidents. Es ist die Epoche seiner ersten machtvollen Blüthe, welche dem Ausdrucke grossartigster Erhabenheit mit stets gesteigerter Entwickelung der Kräfte nachstrebt, welche schon bis zur grössten Kühnheit technischer Combinationen vorschreitet und gleichzeitig auf die reichlichste, auch ein gewaltsames Uebermaass nicht scheuende bildnerische Ausstattung Bedacht nimmt, welche dabei aber, in ihren Combinationen wie in der Behandlung des Einzelnen, noch ein Gesetz herber Strenge bewahrt, das eine geschmeidigere Ausprägung der Formen noch nicht zulässt, das ebenso aber auch der Verflüchtigung des Systems in die Bildungen einer künstlichen Speculation noch entgegensteht.

Architektur.

Die Elemente des architektonischen Systems, welche in der Eingangsepoche gewonnen waren, treten in einen festern, sich gegenseitig bestimmter bedingenden Zusammenhang und gestalten sich anschaulicher und ausdrucksvoller nach den Verhältnissen des letzteren. Auch die übrigen baulichen Theile fügen sich in entschiedenerer Weise diesem Zusammenhange ein und nehmen ein dem Gesetze des Ganzen mehr und mehr entsprechendes organisches Gepräge an, das Fremdartige, aus dem Romanismus Beibehaltene von sich ausstossend. Die unbedingte Consequenz, welche das Wesen des gothischen Baustyles ausmacht, fängt an sich geltend zu machen und lässt die Wunder seiner Wirkungen sich entfalten.

Für die Gestaltung des Innenbaues ist zunächst jene Aufnahme der Säulenform in den Schiffarkaden von wesentlichster Bedeutung. Sie giebt den Stützen, den architektonischen Organen, mit denen die Bewegung des Inneren anhebt, eine in sich beschlossene, gewissermaassen individuell charakterisirte Form. Von der massigen Schwere ihres ersten Erscheinens wird bald abgesehen; sie steigt gern, je nach den Verhältnissen der übrigen baulichen Masse, leicht und schlank empor; sie wird in dieser Weise an zahlreichen Monumenten angewandt, an solchen von geringerer Dimension, wo die zu tragenden Lasten minder gewichtig sind, an anderen, wo sich, als anderweitige Bestimmung, ein absichtliches Verharren bei einfacheren Entwickelungsgesetzen ankündigt. (Gewisse Lokalschulen bleiben bis auf die Spätzeit des Styles hiebei stehen.) Aber freilich ist die Säule an sich ein zu isolirtes bauliches Glied, um der Fülle der Combinationen, welche das Gesetz der Gothik verlangt, gerecht werden zu können. Sie verbindet sich daher, in weiter schreitender Entwickelung, mit einer vermehrten Gliederung; die Dienste, welche über ihrem Kapitäl aufsetzend als Gurtträger des Mittelschiffgewölbes emporstiegen, beginnen schon von ihrem Fusse an; andre Dienste lehnen sich an, als Träger der Gliederungen der die Flucht der Säulen verbindenden Scheidbögen, der Gurte des Seitenschiffgewölbes, die beiderseits unmittelbar an den Kapitälen ausgegangen waren. So wandelt sich die Säule zum Rundpfeiler (bei grossen Gesammtdimensionen zum Pfeiler kolossalen Verhältnisses), der mit schlanken säulenartigen Schaften besetzt ist, der mit diesen zu einer mehr oder weniger organischen Einheit verschmilzt und durch sie wiederum, wie früher der (in seiner Grundform starre) romanische Pfeiler, mit der Oberwand in innigem Wechselbezuge steht. Daneben fehlt es allerdings nicht an Beispielen der Nachbildung romanischer Pfeilerform; aber jene gothische, dem Princip und Kerne nach säulenartige Form äussert auch auf diese

zumeist einen umbildenden Einfluss. — Im Einklang damit wandelt sich die Fensterbildung um. Das Fenster hatte bis dahin eine schlichte, im Wesentlichen romanisirende Form gehabt, ohne grosse Weite, ohne Füllung oder Theilung. Zuweilen waren die Fenster gruppenmässig geordnet gewesen, doch noch ohne eigentlichen Zusammenhang. Jetzt bilden sie sich zunächst, in dem einzelnen Bogenfelde des Innern, in enger verbundenen Gruppen; die Zwischenräume zwischen diesen werden zu schlanken Pfosten, die Gruppen bald zu einer Gesammtöffnung, deren Pfosten sich in schlanke, durch ein Maasswerk von schlichter Strenge verbundene Säulenschafte umgestalten. Der Raum unter den Fenstern des Oberbaues, wo im Aeussern die Dachungen der niedern Seitenräume anlehnen, füllt sich insgemein durch jene leichten Wandgallerieen, die sogenannten Triforien, die schon in der romanischen Architektur beliebt waren, deren Anordnung nunmehr aber in ein näheres Wechselverhältniss zu dem Säulenschaftsystem der Fenster tritt, bis sie später mit der Architektur der letzteren ein völlig zusammenhängendes Ganzes ausmachen. — So sind für die Haupttheile des Inneren überall die bewegten Organismen gewonnen, die sich in noch vermehrter Gliederung in den Bögen und den Gurten des Gewölbes fortsetzen, verschiedenartig belebt und entwickelt nach Maassgabe des zeitlichen Fortschrittes und der lokalen Uebertragungen.

Das Gerüst des Aeusseren, das der Strebepfeiler und Strebebögen, fügt der schweren constructiven Form diejenige Ausstattung hinzu, welche sie dekorativ bereichert und ihr den Ansatz eigenthümlicher Bewegung giebt: krönende Aufsätze, die sich schliesslich zu leichten Fialen ausbilden, Tabernakel, denen sich Statuen einfügen, Nischenschmuck u. dgl. Die Flächen zwischen diesem Gerüst erscheinen durch die Fenster belebt, über denen sich aber erst im späteren Verlauf der in Rede stehenden Epoche, und innerhalb dieser noch in schlichter Behandlung, die Giebel oder Wimberge erheben. — Der Thurmbau ist im Ganzen noch von einfach massenhafter Erscheinung. Auf verschiedne Weise, zum Theil nach Anleitung der schon in der romanischen Epoche angewandten Motive strebt man dahin, den Obergeschossen der Thürme den Charakter schlanken Aufsteigens zu geben, mit hohen Fensteröffnungen, mit leichten erkerartigen Fialenthürmchen über den oberen Ecken, mit schlanker Helmspitze, die zwischen den letzteren emporschiesst. Es ist die Bemerkung vorweg zu nehmen, dass eine befriedigende Auflösung der in den obern Theilen des Thurmes ausgedrückten Bewegung in der französischen Gothik fast nirgend erreicht wird, vielmehr im Wesentlichen ihrer jungen Schwester, der deutschen Gothik angehört; der Wechsel der viereckigen Grundform in die achteckige, die sinnreiche Vermittelung, in welcher derselbe ausgeführt wird, bildet das Hauptmotiv für die derartigen Ausführungen. Im

Uebrigen fehlt es der Thurm-Architektur nicht an mehr oder weniger reicher dekorativer Ausstattung; mit der Dekoration der Façade, der Austheilung und dem Schmuck der Portale, der Fenster, der vielfach beliebten Nischengallerieen einigt sie sich zu einem höchst wirkungsreichen Ganzen.

Im Ornament tritt überall statt der romanischen Reminiscenz jene Nachahmung heimischer Naturform ein, zuerst in strengerer Behandlung, z. B. in den Blätterkelchen der Kapitäle, später in der Weise eines unbefangen spielenden Schmuckes.

Frankreich.

Die neuen baulichen Entwickelungen, zunächst im französischen Nordosten und in unmittelbarer Fortsetzung der im Vorigen besprochenen Anfänge des gothischen Systems, kündigen sich in einfachen Motiven an.

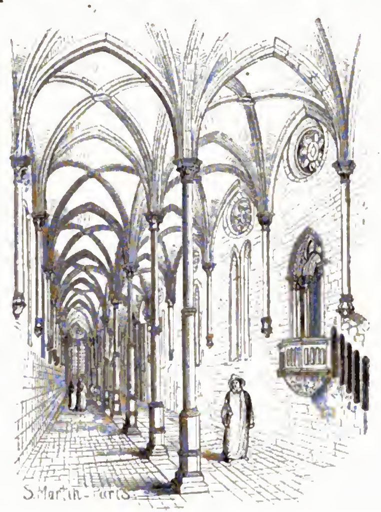
Die Kathedrale von Soissons, deren Chor und Vorderschiffe (nach jenem um etwas früher ausgeführten Querschiffflügel, S. 315) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts herrühren, ist als ein charakteristisches Beispiel voranzustellen. Die Arkaden des Inneren haben Säulen, die nur erst an ihrer Vorderseite mit je einem Schafte besetzt sind; von dem letzteren werden die Dienstbündel getragen; die Fenster bestehen in der engern Zusammenordnung zweier schlanken Spitzbogenöffnungen und einem offnen Rund mit einfacher Kleeblattfüllung über diesen. Der Chor, halbrund, mit Umgang, hat einen Kranz von Absidenkapellen, deren Grundriss schon polygonisch ist. (Façade und Seitengiebel des Aeusseren sind später.) — Die Ruine der Kirche von Ourscamp, unfern von Compiègne, zeigt ein verwandtes System in leichterer Durchbildung. — Das Schiff der Kirche St. Leu d'Esserent hat starke Rundpfeiler mit je vier Schaften, durch ein gemeinschaftliches Kapitäl abgeschlossen, und darüber aufsetzende Dienste; die Fenster denen der Kathedrale von Soissons gleich. — Die westlichen Theile der Kathedrale von Paris kommen für dasselbe Entwickelungsverhältniss in Betracht. Der eigenthümlichen Behandlung der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen ist schon (S. 314) gedacht. Die Westfaçade [1] ist für die erste Feststellung des Systems von Bedeutung, die Norm für den gothischen Façadenbau des französischen Nordostens enthaltend, in stattlicher Fülle bei einer noch nüchtern geordneten, noch nicht rhythmisch entwickelten Austheilung: dreitheilig durch schlicht emporsteigende Streben, mit drei grossen Portalen, einer Nischengallerie über diesen, einem grossen Kreisfenster im Mittelbau

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (4.).*

und spitzbogigen Fenstergruppen zu den Seiten, mit einer zweiten Gallerie am Fuss des Oberbaues der Thürme und leichter Erhebung des letzteren durch schmuckreich schlanke Fenstergruppen; die Portale mit einigen Unterschieden, welche auf eine verschiedenzeitige Anlage und auf ein, beim Beginn noch nicht entschieden festgestelltes System deuten, durchweg aber, in den Gewänden, den Bogengeläufen, in dem von letzteren umschlossenen Felde, von Sculpturen erfüllt, — in einer Weise, welche das Gefüge und die Wirkung ihrer architektonischen Formation schon beeinträchtigt und hier um so auffälliger ist, als die Portalcomposition an sich noch eines kräftigen architektonischen Einschlusses entbehrt; das Kreisfenster mit schlichter Maasswerkfüllung, welche die später glänzend entwickelte Rosenbildung in noch einfacher Anlage zeigt; die Thürme mit einfach horizontalem Abschluss, (der aber nicht in der ursprünglichen Absicht lag). Später, wie bereits angedeutet, ist die Veränderung des Oberbaues der Mittelschifftheile, die in der Anordnung hoher Maasswerkfenster den schon anderweit zur Entwickelung gelangten Systemen folgt; noch später, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und in den ausgeprägten Dekorativformen dieser Zeit, ist der Bau der beiden Querschiffgiebel. — Für die Anlage der Thurmspitzen, die der Kathedrale von Paris (wie der Mehrzahl der französischen Kathedralen) fehlen, giebt der Oberbau des Südwestthurmes der Kathedrale von Senlis ein bezeichnendes Beispiel, von doppelt günstiger Wirkung dadurch, dass hier, eine seltne Ausnahme im Bereiche der französischen Gothik, ein schlank achteckiges Obergeschoss angeordnet ist, über welchem die Spitze aufschiesst.

Andre Monumente zeigen in andrer Weise eine Fortbildung des Systems von den gewonnenen Elementen aus. So die um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendete Kirche von Mantes, ein Werk der Pariser Bauschule, mit manchen Eigenheiten der Construction und Behandlung, auch (im Façadenbau) mit einer Einwirkung des gothischen Systems der Normandie, (s. unten.) — So der im J. 1257 geweihte Chor der Kirche von St. Quentin, der sich dem bei St. Remy zu Rheims ausgebildeten System anschliesst. Aehnlich der Chor der Kirche von Orbais (Marne). — So die Kirche Notre-Dame zu Ham, verschiedenzeitig, noch mit einem grossen Kryptenbau, von massig frühgothischer Behandlung. — So noch mannigfache Beispiele in Isle-de-France: die westlichen Theile von St. Séverin zu Paris, die Kirche von Mont-Notre-Dame und die von Presles bei Soissons, die der Minimen zu Compiègne, die von Mouchy-le-Châtel und von Marissel bei Beauvais, St. Gervais zu Pont-St. Maxence, der Kreuzgang neben der Südseite der Kathedrale von Laon, u. s. w. Auch in der Champagne: die Kirche von

Rampillon, Notre-Dame zu Donnemarie, die von St. Ménéhould, u. a. m. — Von eigenthümlicher Bedeutung sind einige stattliche Saalbauten, deren Wölbung von leichten Säulenreihen getragen wird: die Salle des Mores (oder S. des Morts) zu Ourscamp, und besonders das reizvolle Refectorium von St.



Refectorium von St. Martin des Champs zu Paris. (Nach de Guilhermy.)

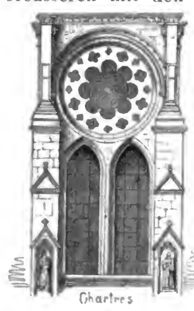
Martin des Champs zu Paris. Die Fenster des letzteren haben jene Zusammenordnung von je zwei schlanken Spitzbogenöffnungen und einem Rund über diesen, das sich hier bereits zur zierlichen Fensterrose ausgebildet zeigt.

Die eigentlich grosse und starke Durchbildung des Systems erfolgt an einer Reihe grossräumig erhabener Kathedralen, deren Meister das Ueberkommene mit erneuter Kraft aufnehmen, zur höheren Folgerichtigkeit, zur mächtig gesteigerten Wirkung entwickeln und in stetigem Fortschritt der Vollendung entgegenführen.

Die Kathedrale von Chartres [1] ist das erste dieser Gebäude; sie wurde nach einem Brande von 1195. mit Beibehaltung einiger älteren Stücke im Westbau, aufgeführt und 1260 nach Vollendung

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 50 (1).

der wesentlichen Theile geweiht. Einem dreischiffigen Langbau und einem ebenfalls dreischiffigen Querbau fügt sich ein fünfschiffiger Chor an, halbrund schliessend, mit Umgängen und der Anlage vortretender Kapellen, bei denen aber der feste Zusammenschluss in etwas willkürlicher Weise vermieden ist. Rings unter den Seitenschiffen und Chorumgängen läuft ein kryptenartiger Unterbau hin. Die inneren Verhältnisse sind die einer feierlichen Würde, mit hohen Schiffarkaden und noch maassvoller Aufgipfelung des Mittelraumes, (im Mittelschiff 45 Fuss breit und 108 F. hoch;) die Pfeiler mit je vier Diensten versehen und in dieser Composition (obgleich in einem eigenen Wechsel runder und polygonischer Formen) nach einem bestimmten Princip durchgebildet; die Fenster noch in jener schlicht zweitheiligen Anordnung, doch mit schon sehr reicher Rosenbildung des Runds über den beiden Spitzbogenöffnungen. Das Strebesystem des Aeusseren mit den Anfängen dekorativer Entwickelung, durch einen bunten Arkadenschmuck über den Strebebögen eigenthümlich reich, wenn auch in noch spielender Weise ausgestattet. Das gesammte Aeussere auf einen höchst reichen Thurmbau (über allen Ecken und über der mittleren Durchschneidung der Schiffe) angelegt, von dessen oberen Theilen aber nur die des westlichen Façadenbaues, deren gesetzliche Entwickelung zugleich durch die erhaltenen Theile der älteren Anlage beeinträchtigt war, zur Ausführung gekommen sind. Dafür die Giebelseiten des Querbaues in vorzüglich stattlicher und wirkungsreicher Entfaltung, mit vortretenden Portalhallen, die im vollsten Maasse mit Sculpturen geschmückt sind, bei denen aber diese Ausstattung einigermaassen durch die architektonischen Hauptformen zusammengehalten bleibt, und mit prachtvollen Rosenfenstern in ihren oberen Theilen. — Neben der Kathedrale ist die Kirche St. Père zu Chartres zu erwähnen, ein verschiedenzeitiger Bau, neben romanischen Theilen zugleich der strengern und fortschreitenden Entwickelung der Gothik angehörig.



Chorfenster der Kathedrale von Chartres. (Nach Fergusson.)

Hierauf folgt die Kathedrale von Rheims,[1] 1212 gegründet, um den Schluss des Jahrhunderts, durch Meister Robert von Coucy (gest. 1311,) vollendet: eine vollentwickelte Plananlage, doch im Unterbau noch mit den Elementen alterthümelnder Behandlung, im Querschiff sogar noch mit entschiedenen Romanismen, (von denen man sich überhaupt in der Champagne

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 50 (8), 51 (1.)*

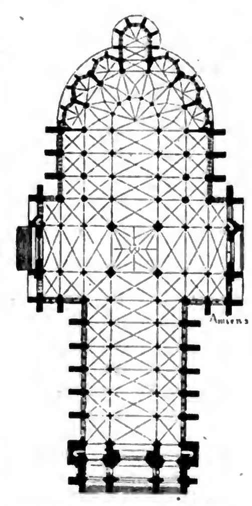
schwerer frei macht als z. B. in Isle-de-France), im Aufbau auf schon sehr machtvolle Höhenwirkung berechnet (im Mittelschiff 38 Fuss breit und 115—120 F. hoch) und dem entsprechend in kräftiger Weise durchgebildet; in der Formation der Oberfenster das erste selbständige Entwickelungsmoment des Maasswerksystems, in noch völlig strenger Fassung; im Aeussern ein Strebesystem von klarer, einfach edler Durchbildung; der Aufbau des Aeusseren abermals mit glänzend reicher Thurmanlage, von deren Obertheilen aber, nach einem Brande von 1481, nur die der



Façade der Kathedrale von Rheims. (Nach Chapuy.)

Façade, und auch diese ohne ihre krönenden Helmspitzen, übrig geblieben sind. Die Façade, das klassische Muster des französischen Systems, in gleichartiger Breitengliederung zwischen den

Streben und in rhythmischer Folge der Geschosse; die Portale hallenartig zwischen den Streben vortretend, allerdings mit Sculpturen wiederum überladen, doch durch Giebelbauten, ein erstes Beispiel der gothischen Scheingiebel, wirksam gekrönt und abgeschlossen; in dem glanzvoll durchgebildeten Rosenfenster des Mitteltheils, in den spitzbogigen Fenstergruppen der Seitentheile, der leicht aufsteigenden Thurmgeschosse von glücklicher Wirkung. — Die Kirche St. Nicaise zu Rheims, 1229 von Hugo Libergier gegründet, später unter Leitung jenes Robert von Coucy gebaut, im 18. Jahrhundert abgerissen, scheint ein Werk verwandten Charakters gewesen zu sein; der Façadenbau erschien, alten Abbildungen zufolge, in minder reicher Ausstattung, doch



Grundriss der Kathedrale von Amiens (Nach Viollet-le-Duc.)



Kathedrale von Amiens. System des Schiffbaus. (Nach Viollet-le-Duc.)

in kraftvoller Wirkung (in einigen Motiven an das System deutscher Gothik anklingend.) Die Arkaden des erhaltenen Kreuzganges haben die bezeichnenden Formen des 13. Jahrhunderts.

Sodann die Kathedrale von Amiens, [1] 1220 gegründet und 1288 in ihren Hauptheilen beendet, unter Leitung der Baumeister

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 50 (3, 9).

Robert von Luzarches, Thomas von Cormont und dessen Sohn Renault ausgeführt. Hier sind es der Grundplan, dreischiffig mit fünfschiffigem Chore und durchgebildetem Polygonal-Kapellenkranz um dessen Umgang, und der Aufbau des Inneren, welche die vollendetste Ausbildung französischer Gothik zeigen; der Innenraum von abermals gesteigertem Höhendrange (das Mittelschiff 38 Fuss breit und 132 F. hoch), aber in strengerem Adel durchgebildet, die Fensterarchitektur in schon reich gruppirter Entwickelung ihres Stab- und Maasswerkes. Die westliche Hälfte der Kathedrale ist älter als die östliche; die letztere hat daher einige charakteristische Elemente der schon jüngeren Entfaltung des Systems: jene unmittelbare Vereinigung der Triforien mit dem System der darüber befindlichen Oberfenster, im Aeusseren die Anordnung von Wimbergen (doch noch von sehr schlichter Fassung) über den letzteren, und zugleich eine schon zierliche Behandlung des Strebesystems. Von ansehnlicher Entfaltung des Thurmbaues ist bei dieser Kathedrale abgesehen. Ein ursprünglich vorhandener Mittelthurm wurde 1529 durch Brand vernichtet und darauf durch einen leichten Holzbau ersetzt. Selbst die Façade erscheint ursprünglich nicht auf eine Krönung durch Thürme berechnet; sie bildet eine dekorative Bauvorlage von mässiger Tiefe, in der üblichen Weise sehr reich, doch nicht in sehr glücklicher Gesammtanordnung ausgestattet. Zwei später hinzugefügte Thurmaufsätze sind, weil die Grundfläche eines jeden nur ein halbes Quadrat ist, von ungünstiger Wirkung. (Ausserdem gehören noch einige andre Stücke späterer Ausführung an.)

Ferner die Kathedrale von Beauvais, von der jedoch nur Chor und Querschiff zur Ausführung gekommen sind. Ihr Bau, nach 1225 begonnen, scheint erst seit 1240 rüstig betrieben zu sein; der Chor war 1272 beendet. Er folgt dem System von Amiens, in noch leichterer, schon eigenthümlich flüssiger Ausbildung der Formen und in einer Entwickelung des aufsteigenden Elements, die über das Maass der reinen Wirkung bereits erheblich hinausgeht. (Das Mittelschiff 45 Fuss breit und 146 F. hoch.) Das technische Vermögen war jedoch für die gesicherte Durchführung solches Strebens noch nicht hinlänglich gereift; ein Einsturz des Baues im J. 1284 führte zu einer Herstellung, die, mit einer Verdoppelung der inneren Stützen, das klare System noch mehr beeinträchtigte. (Der Querbau gehört dem Anfange des 16. Jahrhunderts an.)

Andre Monumente von Bedeutung stehen mit den baulichen Schulen, welche sich an diesen Kathedralen bethätigen, in nahem Zusammenhange, zum Theil zugleich durch charakteristische Eigenheiten ausgezeichnet. Der Schiffbau der Kirche von St. Denis, 1231—1281, erscheint der Formation der jüngeren Theile der Kathedrale von Amiens verwandt, in edler, günstig wirkender

Behandlung, eigenthümlich durch eine eckige, aber zugleich in eine flüssige Gliederung aufgelöste Pfeilergrundform. Die Kathedrale von Troyes, im Chor zumeist dem zweiten Viertel des

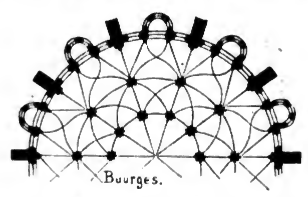


Innenansicht des Chores der Kathedrale von Beauvais. (Nach Chapuy.)

13. Jahrhunderts angehörig, in den übrigen Theilen namhaft später, hat eine ähnliche Formenbildung. — Die Kathedrale von Bourges,[1] in der Hauptsache ebenfalls aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (und mit jenen älteren, spätromanischen Seitenportalen, S. 239) folgt dem fünfschiffigen Plane und den allgemeinen Dispositionen der Kathedrale von Paris, erhebt diese aber auf eine neue Stufe der Entwickelung, durch Beseitigung der Emporen über den inneren Seitenschiffen und die hiemit gewonnene Erhöhung der letzteren, so dass die Räume sich, in sehr eigner Wirkung, von den niedern äussern Seitenschiffen bis

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 50 (2).

zu dem hohen Mittelschiffe dreifach abstufen. Aehnlich, aus der Mitte des Jahrhunderts und in leichterer Durchbildung, der Chor der Kathedrale le Mans, der ausserdem durch eine reiche, eigenthümlich geschichtete Kapellenumgebung bemerkenswerth ist. —



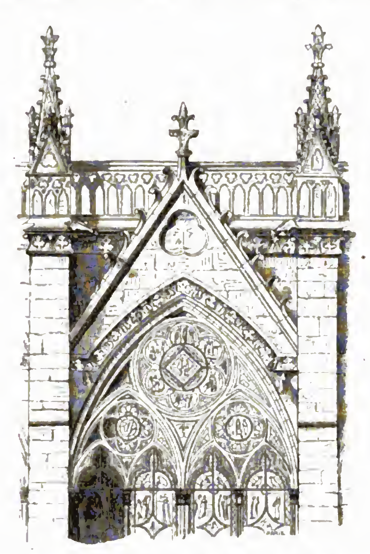
Chorrundung der Kathedrale von Bourges. (Nach Viollet-le-Duc.)

Sodann die Kathedrale von Tours, ein in kleineren Maassen sehr glücklich durchgeführtes Nachbild der Kathedralen der nordöstlichen Lande. (Die Façade später.) In verwandter Behandlung die dortige Kirche St. Julien.

Es schliesst sich dem in der Reihe jener Kathedralen ausgesprochenen Entwickelungsgange ferner eine Folge von Kapellen an, die durch die sorgliche, zum Theil glänzende künstlerische Durchbildung und manche Besonderheit der Anlage wiederum eine hervorstechende Bedeutung haben. Als solche sind zu nennen: die erzbischöfliche Kapelle zu Rheims, aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, doppelgeschossig (mit niederem Untergeschoss) und in noch charakteristisch strenger Behandlung. — Die Schlosskapelle von St. Germain-en-Laye, mit schon stattlich dekorativer Entfaltung ihres Fenstersystems. — Die königliche Hofkapelle von Paris, die sogenannte „Sainte-Chapelle“, 1245 bis 1248 durch Peter von Montereau gebaut, gleich der von Rheims mit niederem Untergeschoss; der Innenbau in reich gegliederter Entfaltung und mit einer, auch polychromatischen Dekoration, deren bunter Farbenwechsel aber die Klarheit des Eindrucks schon wesentlich beeinträchtigt; das Aeussere durch die noch etwas spielende Anordnung primitiv gestalteter Wimberge, vielleicht des frühsten Beispieles dieser Form, über den grossen strenggegliederten Maasswerkfenstern besonders bemerkenswerth. (Einzelne Stücke der Ausstattung später, zum Theil der gegenwärtig erfolgten Herstellung der Kapelle angehörig.) — Die nicht mehr vorhandene Frauenkapelle bei St. Germain-des-Prés zu Paris, von demselben Meister gebaut und 1255 vollendet; — die Frauenkapelle am Chorumgange der Kirche von St. Germer; u. s. w.

Noch sind als namhafte Anlagen des 13. Jahrhunderts anzuführen: die Kirche von St. Martin-aux-Bois unfern von Clermont (Oise), — die Kathedrale von Meaux, die nach 1238

begonnene Kathedrale von Châlons-sur-Marne und die 1262 gegründete Kirche St. Urbain zu Troyes, die drei letzteren



Ste. Chapelle zu Paris. Obertheil der Fenster und Strebepfeiler. (Nach Gailhabaud.)

jedoch, durch Umwandlung oder langsamere Fortführung der ursprünglichen Anlage, in überwiegendem Maasse späteren Epochen angehörig.

Einige burgundische Bauten, welche dem gothischen System des 13. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Neigung zu alterthümlichen Elementen, zum Theil in eigenthümlicher Fassung. Die Kirche Notre-Dame zu Dijon ist ein massenhaft behandelter Bau, im Inneren mit kräftigen, primitiv gothischen Säulenarkaden; ausgezeichnet durch den Vorbau der Westseite, der unterwärts, nach altburgundischer Art, eine geräumige Vorhalle, oberwärts eine Empore bildet, durch geräumige Arkaden geöffnet, über denen ein Doppelgeschoss zierlich luftiger Säulen-

gallerieen angeordnet ist. — Der Chor der Kathedrale von Auxerre, 1215—34, hat im Inneren theils Säulen, theils gegliederte Pfeiler und eine Absidenkapelle, die sich durch eine überaus zierliche Arkade, nach dem Motiv von St. Remy zu Rheims, nach dem Chorumgange öffnet. (Die übrigen Theile der Kathedrale sind später.) — Die Kirche von Sémur-en-Auxois hat eine vorzüglich graziöse Durchbildung jenes zweitheiligen Fenstersystems mit darüber gestelltem Rosettenrund. (Der Kreuzgang neben der Kirche in etwas schwererer Behandlung.)

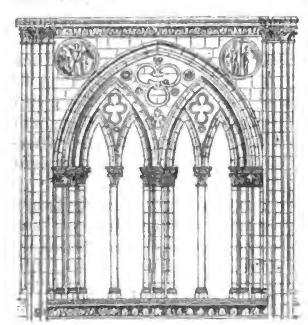
Die Normandie folgt seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts dem gothischen System der östlichen Lande in umfassender Weise; aber auch sie hält gern an alterthümlichen Grundzügen fest und führt, in Wechselwirkung mit diesen, zu einer Durchbildung charakteristisch eigner Motive. Die bedeutende Entwickelung, welche hier in den späteren Epochen des romanischen Styles stattgefunden, die energische Consequenz, welche sich dabei ebenso in der Gesammtgestaltung wie in der Behandlung des Einzelnen geltend gemacht hatte, das kecke und frische Spiel der dekorativen Ausstattung, alles dies war dem Geiste der normannischen Meister noch zu wenig entfremdet, als dass es nicht auch bei Aufnahme der gothischen Formen hätte eine mehr oder weniger bestimmende Nachwirkung ausüben sollen. Zugleich (und wohl aus demselben Grunde) erscheint hier nur ein geringes Bedürfniss bildnerischer Ausstattung. So entwickelt sich namentlich der Façadenbau in ähnlich strenger, fest in sich geschlossener Weise wie schon in der Epoche des romanischen Styles, zumeist ohne die Ueberfülle bildnerischer Zuthat, welche der Gothik der östlichen Nachbarlande eigen ist.

Einige Monumente aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts nehmen für den Innenbau das System der einfachen Säulenarkaden auf, zumeist in massiger Haltung und mit Reminiscenzen der romanischen Disposition oder Behandlung. So die 1226 geweihte Kirche von Louviers, die Stiftskirche von Mortain, die Kathedrale von Lisieux. Die letztere, seit 1226 (wie es scheint) erbaut, hat zugleich eins der früheren Beispiele der normannischen Façadenanlage in ansehnlicher Durchbildung, schon nicht ohne schmuckreiche Gliederung innerhalb der strengen Grundformen.

Die Kathedrale von Rouen enthält verschiedene Grundformen des baulichen Systems. Der Hauptbau fällt in die Zeit von 1200—1280; einzelnes Wenige mag aus früherer Anlage beibehalten sein; Andres, besonders im Aeusseren, gehört den Spätepochen der Gothik an. Im Chor herrscht das System der Säulenarkaden, mit alterthümlich romanisirenden Absidenkapellen;

im Schiff, welches dem Anscheine nach ursprünglich auf Emporen berechnet war, ein System gegliederter Pfeiler, dem von Fécamp (S. 316) vergleichbar. Die Façade hat eine eigenthümliche, auf mächtige Breitenausdehnung berechnete Anlage, mit zwei Thürmen, die als selbständige Massen über die Seitenfluchten des Ganzen vortreten; die alten Theile der Façade haben einen sehr primitiven Charakter, doch ist dieselbe zum grössern Theil von späteren Dekorationen bedeckt. — Die Abteikirche von Eu folgt im Innenbau den Systemen der Kathedrale von Rouen.

Der Chor von St. Etienne zu Caen, in der reichen Plananlage der Monumente von Isle-de-France, im Aufbau dem der romanischen Vorderschiffe (S. 136) sich anschliessend, hat eine zierlich flüssige, dekorativ reiche Gliederung, welche das dekorative Element der jüngsten romanischen Monumente der Normandie nach den Principien der Gothik umgewandelt zeigt, im Einzelnen noch mit eigentlicher romanischer Reminiscenz und mit allerlei Zeugnissen eines individuellen künstlerischen Beliebens. — Die Kathedrale von Bayeux, die in ihren Schiffarkaden jenes reizvolle Muster jüngster romanischer Architektur bewahrt, zeigt eine ähnliche, doch mit grösserer Consequenz in Betreff der gothischen Formation durchgeführte Behandlung. Beide Gebäude enthalten, besonders in Gallerie-Arkaden, mancherlei Maasswerkfüllung von eigner, schematisch parallelistischer Führung der Bogenlinien, — in einem System, welches namentlich in der englischen Gothik lebhaften Beifall findet. Die Kathedrale von Bayeux ist zugleich durch den ansehnlichen Façadenbau von Bedeutung. — Auch die Kathedrale von Coutances schliesst sich dieser Richtung an; doch wandelt sich das spielend Dekorative der ebengenannten Bauten hier wiederum zur grössern Strenge. Ihr Aeusseres ist durch eine glücklich durchgeführte massenhafte Energie von Bedeutung; ihre Façadenthürme steigen kühn, in den oberen Theilen mit leichter Kraft, empor.

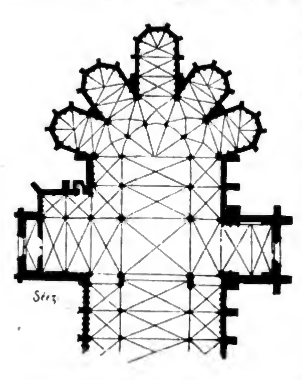


Chortriforium in der Kathedrale von Bayeux (Nach Pugin.)

Die Kathedrale von Séez hat das System eines kühn aufgegipfelten Säulenbaues mit leichten Diensten. Der Chor, eine Erneuung der Zeit um 1260, hat einen Kranz von stark hinaustretenden Polygonalkapellen, deren gestreckte Seitenwandungen dem verwegenen Aufbau wohl eine entgegenstrebende Festigkeit geben sollten. — Die, zumeist

veränderte Kirche von St. Pierre-sur-Dives hat dieselbe Choranlage.

Die Kirche Ste. Clotilde zu Grand-Andelys, die Reste des Chores der Kirche von Jumièges, die zum Theil oder völlig verschwundenen (und nur in bildlicher Darstellung erhaltenen) Reste der Kirchen von Mortemer und St. Wandrille, das Refectorium von Bonpont sind als andre Beispiele der Epoche zu nennen. Ebenso der zierlich leichte Kreuzgang der Klosterfestung von Mont-St. Michel, unfern von Avranches, der sich, in sehr eigenthümlicher Behandlung, der Weise englischer Frühgothik anschliesst.



Grundriss des Chores der Kathedrale von Séez. (Nach Viollet-le-Duc.)

In der Bretagne sind als frühgothische, zum Theil noch übergangsartige Beispiele die klösterlichen Reste von Beauport bei Tréguier, die älteren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Reste des Klosters der Cordeliers zu Quimper anzuführen.

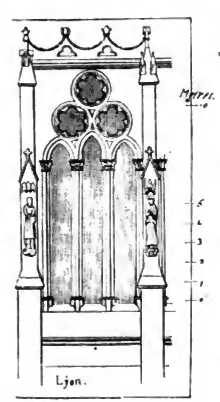
Eigenthümliches hat die Kathedrale von Dol, namentlich der Schiffbau: mit Säulen, denen sich als Träger der Scheidbögen die üblichen Dienste anlehnen, während als Träger für die Gewölbgurte frei vortretende Schafte von zierlich malerischer Wirkung, angeordnet sind. Der Chor, mit gegliederten Pfeilern und geradlinigem Abschluss der Ostseite, scheint jünger zu sein.

Die Kirche St. Sauveur zu Redon, seit 1252 aufgeführt, doch in ihren westlichen Theilen zumeist zerstört, ist ein ansehnlicher, durch ein kräftiges Strebebogensystem ausgezeichneter Granitbau.

Der französische Süden, so reich und glänzend in der Epoche des romanischen Styles, zeigt in der gothischen Epoche und zunächst in der des 13. Jahrhunderts eine ungleich geringere monumentale Bethätigung. Die Albigenserkriege, die Blutgerichte zur Unterdrückung der ketzerischen Gedanken hatten die materielle und die geistige Blüthe des Landes auf eine allzu lange Dauer vernichtet. Wo die gothische Stylform Eingang

findet, erscheint sie zumeist in dumpfer Behandlung oder mit mannigfachen Reminiscenzen der heimisch romanischen Formenweise versetzt. Nur in einzelnen Fällen wird das nordische System unmittelbar in die Lande des Südens übergetragen, doch auch hiebei nicht ganz ohne Modificationen, welche sich aus der Formenstimmung des Südens ergaben. Ueberall herrscht, wenigstens im Aeusseren dieser Architekturen, eine feste massenhafte Lagerung vor.

So findet sich die Aufnahme frühgothischer Bauformen in mehr oder weniger bezeichnender Vermischung mit den romanischen Reminiscenzen von St. Barnard zu Romans bei Valence, an der Kirche von St. Antoine bei Vienne, an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Vienne, an den Ruinen von St. Felix zu Montseau und der nach 1220 begonnenen Kirche von Vignogoul (beide im D. Hérault), an St. Paul zu Narbonne, 1229 gegründet, am Chor der Kirche von Simorre, unfern von Toulouse. — Diesen Gebäuden schliessen sich, in ähnlichem Verhältniss, ein Paar zierliche Kreuzgangshallen an: im ehemaligen Augustinerkloster (dem jetzigen Museum) zu Toulouse und bei der Kirche von Arles-sur-Tech im Roussillon. — Dagegen haben die Kirche von Valmagne (Hérault), seit 1257, St. Majan zu Villemagne (ebenda), St. Paul zu Clermont-l'Hérault, 1313 beendet, und die Kirche von Lodéve, eine selbständigere gothische Fassung und Gliederung, doch zumeist in etwas barbaristischer Behandlung und völlig in der massenhaften Schwere der Aussenformen.



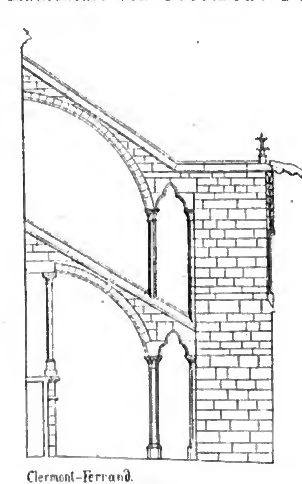
Kathedrale von Lyon. Aeussere Architektur der Oberfenster. (Nach Peyré.)

Einen lebhafteren, zur bedeutenderen Wirkung durchgebildeten Anschluss an den frühgothischen Styl der französischen Nordlande zeigt zunächst die Kathedrale von Lyon. In ihren östlichen Theilen, dem einfach polygonisch geschlossenen Chore und den Thürmen neben diesem, wiederum noch mit romanischen Reminiscenzen, entfaltet sich in ihrem Schiffbau ein klares und harmonisches System auf der Grundlage des gegliederten Pfeilers. Die Fenster ihres Oberbaues haben die eigenthümliche primitive Gruppenbildung von je drei Spitzbogenöffnungen und drei kleinen Rosen über diesen. Die Façade, von einer flach dekorativen Anlage, ein nur geringes Verständniss des nordischen Motives bekundend, gehört in der Hauptsache den jüngeren Epochen an.

Aehnlich, in einer Fassung von schlichter und kraftvoller

Strenge, einige Architekturen der angrenzenden Districte der französischen Schweiz: die Kathedrale von Lausanne, 1235—75, im Chor wiederum mit romanischen Reminiscenzen (burgundischen Styles), im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen; — die jüngeren Theile der Kathedrale von Genf; und das Schiff von Notre-Dame zu Neuchâtel, 1276 geweiht.

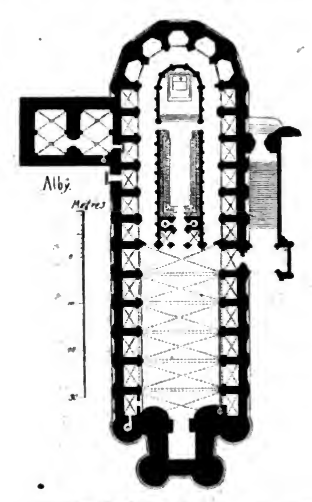
Die Anlage dreier Kathedralen zeigt den unmittelbaren Anschluss an die ausgebildete Schule der nordöstlichen Districte Frankreichs, mit Modificationen, die, zum Theil durch das Material bedingt, im Wesentlichen nur die Gestaltung des Aeussern betreffen. Das zumeist durchgeführte Gebäude von diesen ist die Kathedrale von Clermont-Ferrand in der Auvergne, 1248 begonnen, der Chor 1285 geweiht, das Uebrige (mit Ausschluss der fehlenden Façade) später vollendet. Das Material ist eine harte Lava, deren Beschaffenheit zu einem Strebesystem von leichter Kühnheit Anlass gab, während gleichzeitig die horizontale Lagerung der Hauptlinien des Aeussern vorherrschend blieb. — Sodann der Chor der Kathedrale von Limoges, ein Werk von völlig ähnlicher Beschaffenheit, bei ähnlich hartem (Granit-) Materiale. (Der Querbau später, das Vorderschiff, mit älteren Resten, unausgeführt.) — Der dritte Bau ist der Chor der Kathedrale von Narbonne, 1272—1332, durch grossartige und kraftvolle Kühnheit der Verhältnisse ausgezeichnet. (Auch hier das Uebrige fehlend.)



Strebesystem am Oberbau der Kathedrale von Clermont-Ferrand. (Nach Viollet-le-Duc.)

Eine Bauform, die in der Gothik des französischen Südens zu einer selbständigeren Ausprägung führt, beruht in der Anlage einschiffiger Kirchen, wie solche schon früher, durch das System der tonnengewölbten Decke, in der romanischen Epoche vielfach vorgekommen waren. Das Vorderschiff der Kathedrale von Toulouse ist ein einfach charakteristisches Beispiel frühgothischer Art. — Die Anlage bereichert sich durch niedrige Kapellen, welche zwischen den Strebepfeilern hinaustreten, wie an den Kirchen der Unterstadt von Carcassonne und an der von

Montpezat (Tarn-et-Garonne.) — Sie giebt sodann, indem die ganze Masse des Strebepfeilers in das Innere gezogen wird, zu eigenthümlich kraftvoller Durchbildung Anlass. So an der 1282



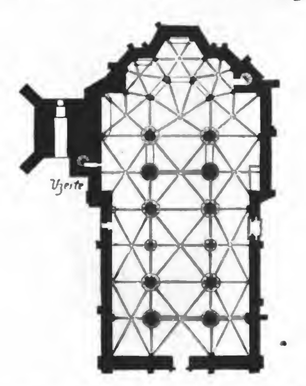
Grundriss der Kathedrale von Alby. (Nach Chapuy.)

gegründeten Kathedrale von Alby. Der Bau der letzteren und mit ihm die Entwickelung des Systems gehört indess wesentlich den folgenden Epochen an.

Der eigenthümlichen Mischungen romanischer und gothischer Disposition und Stylform in den Districten des französischen Westens, der Uebergänge zwischen beiden, der Hauptbeispiele solcher Erscheinung an Ste. Radegonde und an der Kathedrale von Poitiers, an der Kathedrale und andren Bauten von Angers ist schon (S. 233 u. 236) gedacht. Die Gestaltung des baulichen Systems, welches die aus dem Romanismus jener Gegend überkommene Anlage in gothischer Musterung durchgebildet zeigt, wird mit dem Namen des „anjovinischen“ Styles bezeichnet. Die Dekoration der Façade, wie die der Kathedralen von Angers und von Poitiers, befolgt dabei im Wesentlichen das nordische Vorbild.

Ein verwandtes Beispiel, von grossartig räumlicher Entwickelung, ist das Schiff der Kathedrale von Bordeaux, seit 1252 gebaut. — Ein zierliches Dekorationsstück, mit alterthümlicher Reminiscenz, welche auf dieselbe Richtung hindeutet, ist die südliche Portalhalle von St. Severin, ebendaselbst, vom J. 1267.

Anderweit zeigt sich auch hier unmittelbare Uebertragung nordischen Systems. So an der (im Innern erheblich veränderten) Kathedrale von Bazas, deren Plan das Muster von Séez aufnimmt, (während die dortige kleine Kirche des Mercadel in alterthümlicherer Weise der heimischen Richtung zugewandt ist),



Grundriss der Kirche von Uzeste. (Nach Parker.)

— und an der Kirche von Uzeste, unfern von Langon, die aber schon dem Uebergange in die Epoche des 14. Jahrhunderts angehört.

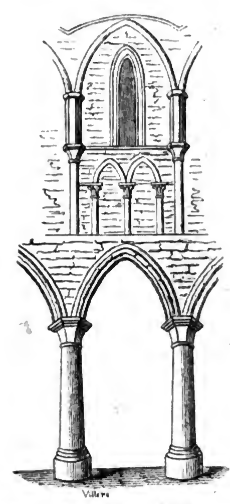
Die Niederlande und Lothringen.

Bei Uebertragung der gothischen Bauform nach Deutschland sind vorerst die westlichen Vorlande zu betrachten. Früher in einem nahen Verhältniss zu den Cultur-Elementen der deutschen Rheinlande, zum Theil unmittelbar von diesen abhängig, bereiten sie sich nunmehr zu einem Zwischengliede zwischen französischer und deutscher Art. Doch ist es zunächst mehr der Mangel einer entschiedenen Auffassung als ein Verhalten von charakteristischer Eigenthümlichkeit, was dieser Stellung Vorschub giebt. Es werden die allgemeinen Grundzüge des neuern

baulichen Systems aufgenommen, ohne dass man auf ihre principielle Durchbildung sonderlich Bedacht nimmt. Romanische Reminiscenzen wirken als zufällige Bedingnisse ein. Wo man sich den reicheren Planformen und Gliederungen der französischen Meisterwerke zuwendet, fehlt zumeist doch die verstandene Wiedergabe des Systems.

Vornehmlich gilt dies von der umfassenderen Thätigkeit der nördlichen Districte, der Provinzen von West-Niederland.

Ein nicht mehr vorhandenes ansehnliches Monument, die Kathedrale von Arras, scheint sich der strengeren Behandlung nordfranzösischer Frühgothik angeschlossen zu haben, mit gekuppelten Säulen im Chorraume und schlichten ungegliederten Fenstern. — Eine zweite ebenfalls zerstörte Kathedrale, die von Lüttich, scheint solcher Entwickelung von noch romanischer Grundlage aus, mit massenhaften Pfeilern im Innern, nachgestrebt zu haben.



Abteikirche von Villers. Schiffsystem. (Nach Schayes.)

Ein schlicht gothischer Säulenbau, zum Theil mit romanisirenden Einzelformen, zum Theil einer dekorativen Ausstattung abgewandt, zum Theil die mehr formenreichen Bildungen des französischen Styles mit der einfachen Anlage verbindend, erscheint durchweg als vorherrschend. Es gehören hieher, in Süd-Brabant: das Schiff der Kirche von Villers (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts), der ältere Theil der Frauenkirche von Diest (um 1253), der Chor von St. Léonard zu Léau, der im Aeusseren eine einfach gothische Nachahmung der krönenden Dachgallerie hat, welche in der deutsch-romanischen Architektur häufig vorkommt; — im Hennegau die Ruine der Kirche von Alnes; — in Namur die in einem eigen alterthümlichen Style behandelte Kirche Notre-Dame zu Dinant; — in Limburg die seit 1240 erbaute Kathedrale von Tongern, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln. — So auch ein Paar schlichte Dominikanerkirchen, namentlich die zu Löwen, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts. — Ebenso, als

Beispiele reicherer Durchbildung, die unvollendete Kirche Ste. Walburge zu Furnes in Westflandern, das Schiff der Kathedrale von Ypern (angeblich 1254—66) und der Chor der Kathedrale von Brüssel, eine Fortführung der älteren Anlage (S. 198) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, während die übrigen Theile dieses Gebäudes den folgenden Epochen der Gothik angehören.

Der Chor der Kathedrale von Gent (seit 1274) nähert sich in Plan und (ursprünglichem) Aufbau dem entwickelten System



Halle zu Ypern. (Nach Chapuy.)

der französischen Kathedralen, doch nicht ohne eine eigne Vernüchterung desselben. — So auch der Chor der Kathedrale von

Utrecht, von dem jedoch dahingestellt bleiben muss, ob sein Beginn noch in diese Periode fällt. — Am Meisten scheint sich die Kathedrale von St. Omer im westlichen Flandern dem ausgebildeten französischen Muster anzuschliessen, doch ebenfalls nicht ohne Eigenwilligkeiten in der Anlage.

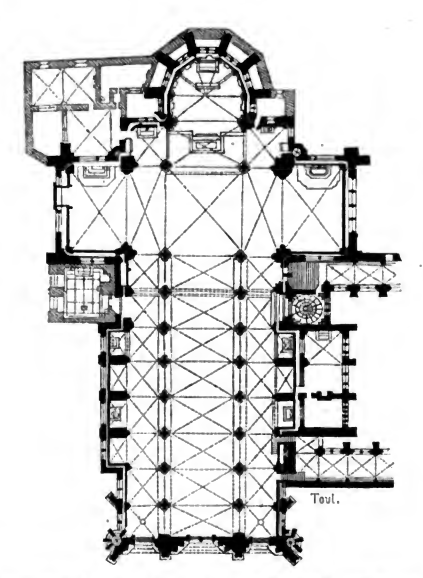
Wesentlich abweichend ist die Marienkirche zu Utrecht, die sogenannte „Buurkerk." Sie folgt dem Beispiel mitteldeutscher Kirchen frühgothischen Styles, mit gleich hohen Schiffen und dienstbesetzten Rundpfeilern.

Neben den kirchlichen Bauten entstanden eigenthümliche Anlagen für städtische Zwecke, für genossenschaftlichen Verkehr, für gemeinsame Ausübung gewerblichen Betriebes. Die Halle der Tuchmacher zu Ypern (Halle-aux-draps, — das gegenwärtige Stadthaus), 1200—1304), ist ein kolossaler Bau der Art, mehrgeschossig, zierlich gekrönt, von hohem Glockenthurm überragt. Die Halle zu Brügge (seit 1284, zum grossen Theil aus späteren Epochen) ist ein ebenfalls ansehnliches Gebäude. Von Stadthäusern datirt das zu Alost (jetzt Fleischhalle) aus dem 13. Jahrhundert. Für die Folge gewinnen diese Anlagen und ihre baukünstlerische Durchbildung eine sehr ausgezeichnete Bedeutung.

Lothringen hat ebenfalls einige frühgothische Kirchen mit schlichten Säulenarkaden im Inneren. So St. Martin zu Metz und St. Nicolas-de-Gravière zu Verden (1231).

Andre folgen dem mehr entwickelten Systeme des dienstbesetzten Rundpfeilers, doch zumeist in schlichterer Behandlung als in Frankreich und durchgängig ohne die reichen Chorpläne der dortigen Kathedralen. Hiezu gehören die Kathedrale von Toul (mit spätgothischer Façade) und die dortige Kirche St. Gengoult; die Kathedrale mit viereckigen Kapellenvorlagen in den Ecken zwischen Querschiff und Chor und darüber aufsteigenden Thürmen; St. Gengoult mit schrägliegend polygonischen Vorlagen an derselben Stelle, eine Disposition, die an St. Yved zu Braine (S. 314) erinnert und sich in der deutschrheinischen Gothik mehrfach findet. — Ebenso die Kirche St. Vincent zu Metz.

Eine Uebertragung des vollausgeprägten Systems der französischen Kathedralen zeigen die älteren Stücke der Kathedrale von Metz. Es sind die an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Amiens ausgebildeten Motive, welche sich hier aufgenommen finden. Nur das derbere Verhältniss der Schiffarkaden, die schwerere Masse der Pfeiler, der Abschluss ihres Untertheils sammt den anlehnenden Dienstschaften durch einen gleichartig durchlaufenden starken Kapitälkranz, deutet es an,



Grundriss der Kathedrale von Toul. (Nach der Revue archéologique V.)

dass man hier, wenigstens im ersten Stadium des Baues, noch an eine minder freie Richtung gebunden war.

Deutschland.

Deutschland hatte lange, mit Sinn und Entschiedenheit, an der romanischen Stylform festgehalten; es nahm die gothische Form spät und zögernd auf; aber es wandte sich, als diess geschah, der Neuerung ebenso entschieden, mit ebenso sinnvoller Durchdringung der Aufgabe zu. Es ist hiebei zunächst anzumerken, dass sich die Momente des Uebergangs zwischen romanischer und gothischer Stylform in Deutschland überwiegend dem Bereiche der ersteren, dem Romanismus (wo die betreffenden Beispiele auch schon angeführt sind,) einreihen, indem bei dem einstweiligen Uebergewichte desselben die neuen zeitthüm-

lichen Richtungen des Formensinnes vorerst noch seinem Gesetze untergeordnet bleiben; und dass nur wenige Beispiele deutscher Frühgothik zu nennen sind, in denen eigentliche romanische Reminiscenzen nachklingen.

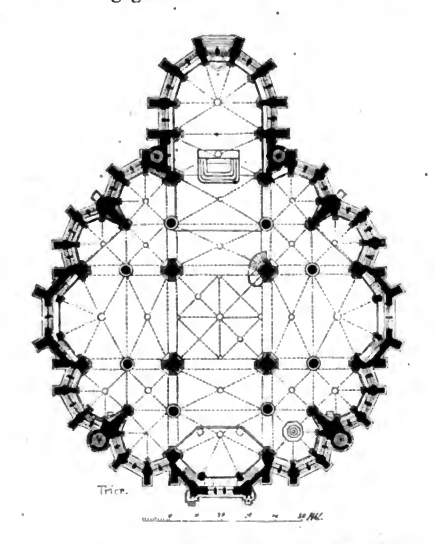
Es ist das durchgebildete System der nordfranzösischen Gothik des 13. Jahrhunderts, welches Deutschland sich nunmehr aneignet. Bedeutende Beispiele setzen die Bestrebungen desselben fort. Doch treten die Momente eigenthümlicher Fassung und Behandlung hinzu. Zunächst allerdings wiederum eine Nachwirkung des Romanismus; denn wenn man auch den Besonderheiten in der Ausprägung des letzteren bald durchaus entsagte, so blieb doch Etwas von seiner räumlichen Grundstimmung, von der Festigkeit, welche dem Aufbau seiner Werke zu Grunde gelegen hatte, von der quellenden Kraft seiner Einzelbildungen übrig, das sich unwillkürlich auch auf die neue Stylform übertrug. Dann, in Wechselwirkung hiemit, eine besondre Weise der Bauführung bei einer namhaften Zahl architektonischer Werke, welche durch jene Träger und Vermittler der neuen Zeitrichtungen, durch die neugestifteten geistlichen Bettelorden ausgeführt wurden, — in dem System des neuen Styles, aber in einer Reduction desselben auf ein schlichtes Maass, auf einfache und strenge Formen, auf entschieden primitive Grundzüge. Ein grösserer Grad von Strenge, von gehaltener Energie und zugleich, wo es auf entwickelte Gliederung ankam, von innerlicher Kraftfülle lässt sich hiemit von vornherein in der deutschen Behandlung des gothischen Systems wahrnehmen. Es fehlt nicht ganz an Beispielen, welche mit dem excentrischen Höhendrange der französischen Gothik wetteifern; aber es wird überwiegend auf eine mehr beruhigte Wirkung des Ganzen hingestrebt. Es macht sich endlich eine entschieden abweichende Auffassungsweise, eine Richtung von ausschliesslich nationaler Besonderheit geltend. Sie entsagt der sich steigernden Aufgipfelung der Räumlichkeit, welche die französische Gothik — allerdings in der schliesslichen Entfaltung des alten Basilikensystems und allerdings in einem Gesetze von strenger Folgerichtigkeit — zur Erscheinung gebracht hatte; sie bildet das sogenannte „Hallensystem“ aus, die Räume des baulichen Inneren zur fest in sich abgeschlossenen Wirkung in gleichen Höhen bildend. Die Motive hiezu waren in der spätromanischen Architektur (in der westphälischen) bereits gegeben; das System findet zunächst, diesen Vorbildern folgend, in engern Kreisen Verbreitung, macht sich aber, schon von Anfang an, sporadisch auch in den übrigen Districten deutsch gothischer Architektur geltend.

So erscheint die letztere bereits in der ersten Epoche ihrer Bethätigung in lebhafter Mannigfaltigkeit, in wechselvollen Systemen, in verschiedenartiger Durchbildung, gegen die einheitliche Bestimmtheit der nordfranzösischen Gothik allerdings im

Nachtheil, dafür aber den individuellen Kräften einen freieren Spielraum gewährend.

Die Monumente der niederrheinischen Lande enthalten vorzüglich ausgezeichnete Beispiele für die erste Einführung des gothischen Styles auf deutschen Boden, für die Uebertragung des französischen Systems in seiner reichen Durchbildung und in strenger Entäusserung seines Glanzes, für charakteristisch eigne Behandlung,

Noch übergangsmässig, im Fortschritt von zierlich romanisirender zu ausgebildet gothischer Behandlung erscheint die (unvollständig erhaltene) Kirche zu Offenbach am Glan. Sie wird im Wesentlichen dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören. — Ihr gegenüber steht die Liebfrauenkirche zu

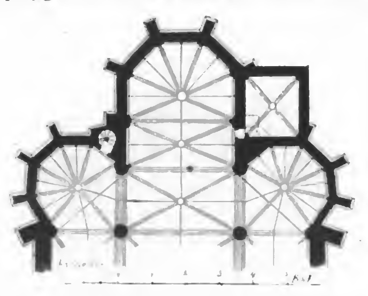


Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier. (Nach Ch. W. Schmidt.)

Trier, 1227 bis bald nach 1243 erbaut, ein Werk von ebenso merkwürdiger Anlage wie Durchbildung: ein polygonisch gegliederter Centralbau, mit erhöhtem, in der Chorvorlage hinaustretendem Kreuzraume und mit gedoppelten Absidenvorlagen in den

Seitenräumen, welche das mehrgenannte Motiv des Chorbaues von St. Yved zu Braine (S. 314) auf die centrale Anordnung übertragen. Die Composition ist in scharfsinnigem Calcül durchgeführt, die Behandlung voll Geist und Leben, heimische, im Romanismus wurzelnde Gefühlsweise auf die Bedingnisse des gothischen Systems übertragend. In der Mitte des Inneren, als Träger eines Mittelthurms, sind vier dienstbesetzte Rundpfeiler, in den Seitenräumen schlanke Säulen angewandt; die Bögen und Gesimse reich, in quellenden Formen, gegliedert; die Fenster in strenger Maasswerkbildung, nach dem Motive der Kathedrale von Rheims; die Portale noch von rundbogig romanischer Gesammtform, aber der Detailbehandlung des Uebrigen entsprechend.

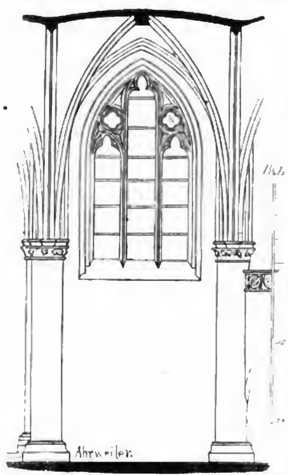
Die Kirche des Cistercienserklosters **Marienstadt** im Herzogthum Nassau, gleichfalls 1227 begonnen, hat die reiche französische Planform, mit einem Kranze von, noch halbrunden Absidenkapellen, dabei einen Aufbau von schlichtest gothischer Strenge, mit einfachen derben Rundsäulen. — Ihr reihen sich andre Bauten an, welche jene Reduction des gothischen Systems auf ein durchgehend einfaches Formengesetz bekunden: die Dominikanerkirche zu **Coblenz** (seit 1239), die Carmeliterkirche zu **Kreuznach**, die **Minoritenkirche** zu **Köln** (1260 geweiht), das Schiff der Kirche von **Carden**, das der Kirche St. Martin zu **Münstermaifeld** und einzelne Bautheile an andern Gebäuden, wie die Chöre der Stiftskirche von St. Goar und der kleinen Kirchen von **Hirzenach**, **Namedy**, **Unkel**. — So auch die Kirche von **Tholey**, ein Bau von einfach klarer Anordnung, mit schlicht polygonem Chorschluss an der Ostseite jedes ihrer



Grundriss des Chores der Stadtkirche zu Ahrweiler. (Nach F. H. Müller.)

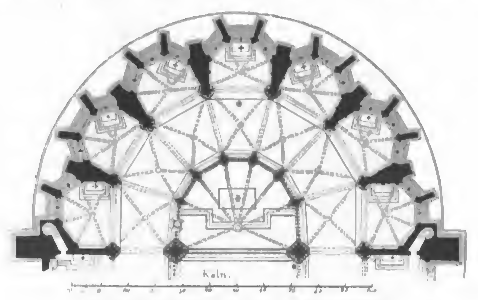
drei Schiffe und mit einem Rundbogenportale, ähnlich dem der Liebfrauenkirche von Trier; die östlichen Theile der Kirche von St. **Arnual**; die seit 1276 gebaute einschiffige Kirche von **Kyllburg**.

Dieselbe Behandlung zeigt ferner die Stadtkirche von Ahrweiler (1245—74). Sie schliesst, wie die von Tholey, dreichörig, aber mit schrägliegenden Seitenchören. Zugleich ist sie als eins der Beispiele des Hallenbaues, mit gleichen Schiffhöhen, anzumerken. (In spätgothischer Zeit sind Emporen eingebaut).



Inneres System der Stadtkirche von Ahrweiler. (Nach F. H. Müller.)

Die Uebertragung des französisch-gothischen Kathedralensystems, in der ganzen Fülle und Eigenthümlichkeit seiner Composition, im Plane wie im Aufbau, bekundet der Dom zu Köln, [1] 1248 gegründet und in dem ersten Stadium seines Baues, vermuthlich schon von dessen Anfang bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, unter Leitung des Meisters Gerhard von Rile ausgeführt. Dieser Epoche gehört der Unterbau des Chores an. Das zumeist bestimmende Vorbild gewährte, wie es scheint, die Kathedrale von Amiens; es zeigt sich zugleich aber auch hier eine Strenge der Behandlung, die bei allem Reichthum des Systems auf eine völlig gehaltene Festigung desselben hinausgeht, und nicht minder der Beginn einer Gliederung von organisch bewegter

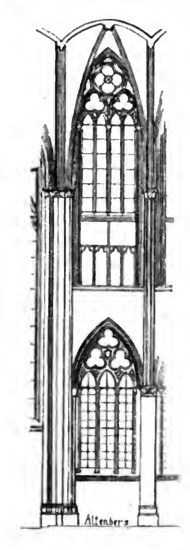


Chorhaupt des Domes von Köln. (Nach Boisserée.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 54, f.

Kraft, die für die deutsche Gothik zu fortschreitenden Erfolgen führen sollte. Der um den Schluss des Jahrhunderts erfolgte Beginn des Oberbaues des (1322 geweihten) Chores bezeichnet bereits, in flüssiger belebten Formen diese fortschreitende Entwickelung; er ist später in Betracht zu ziehen. Ebenso der mächtige fünfschiffige Vorderbau, dessen Anlage in solcher Weise aber schon, allem Anscheine nach, bei der Gründung des Chores beabsichtigt war. (Anzumerken ist die Mittelschiffbreite von 44 Fuss und die Höhe desselben von 140 F.)

Ein gleichzeitiger Bau ist der der benachbarten Cistercienserkirche von Altenberg, 1255 gegründet. Auch sie hat eine Choranlage nach dem Plan der französischen Kathedralen, doch nur einen dreischiffigen Vorderbau. Bei geringeren Maassen als der Kölner Dom folgt sie in ihren Hauptformen wiederum der einfacheren Fassung der vorgenannten Gebäude, während gleichwohl die Einzelgliederungen, namentlich die der Bögen, eine flüssige, spielend bewegte Formation, noch an die alterthümlichere Gefühlsweise der Gliederungen der Liebfrauenkirche von Trier anklingend, haben. Die Vollendung des Baues reicht auch hier beträchtlich über die gegenwärtige Epoche hinaus. Die Einweihung fand 1379 statt. (Neuerlich nach einem verderblichen Brande hergestellt.)

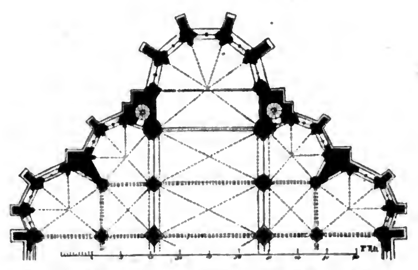


Chor und Querschiff der Kirche von Altenberg bei Köln, vor ihrer Herstellung. Inneres und äusseres System. (Nach W. Gerhardt.)

Eine Einleitung zu jener neuen, graziös bewegten Ausbildung, welche am Oberbau des Kölner Domchores eintritt, zeigen die Reste der St. Wernerskirche bei Bacharach, eines dreichörigen (d. h. in den Querschiffflügeln wie im eigentlichen Chore polygonisch schliessenden) Baues. Eine im Jahr 1293 erfolgte Weihung bezieht sich auf den in edelster Formation durchgebildeten östlichen Chorschluss. Die übrigen Stücke sind später. Der Vorderbau ist unausgeführt geblieben.

Einen Anschluss an die in der Kölner Dombauhütte geübte (französirende) Behandlungsweise, aber eine wiederum sehr eigenthümliche Verwendung des Systems zeigt der Dom von Xanten, 1263 gegründet (mit Beibehaltung einiger romanischer Reste). Er ist fünfschiffig, ohne Querschiff, jedes Schiff in chorartigem Polygon schliessend, aber die Chöre der Seitenschiffe schräg liegend,

ähnlich wie zu Ahrweiler, doch durch die Verdoppelung in erhöht malerischer Wirkung. Die gedoppelten Seitenschiffe sind von gleicher ansehnlicher Höhe, dagegen das Mittelschiff (35 Fuss breit und nur 75 F. hoch) ohne die ausserordentliche Aufgipfe-



. Chorhaupt des Domes von Xanten. (Nach Schimmel.)

lung des französischen Systems, in maassvoll gebundener räumlicher Entwickelung, der Art, dass auch hier in dem Ganzen wenigstens eine Neigung zu der Wirkung des Hallensystems ersichtlich wird. Die östliche Hälfte des Gebäudes wurde bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut; das Uebrige ist später, folgt indess, obschon in jüngerer Formation, dem vorgezeichneten System.

Aehnliche Gesammtverhältnisse in der Gruppe der Monumente des südwestlichen Deutschlands, der oberrheinischen und der angrenzenden schwäbischen und schweizerischen Lande.

Auch hier zunächst einige Reminiscenzen des Uebergangs aus der romanischen Architektur, wie in der Kirche von Ruffach im obern Elsass, in der Kirche des 1245 gestifteten Cistercienserklosters Gnadenthal bei Schwäbisch-Hall, an einem Portale zu Rechentshofen unfern von Stuttgart; u. s. w.

Auch hier die Beispiele einer auf die einfachsten Grundformen zurückgeführten Gothik, an Ordenskirchen und solchen, die nach deren Vorbild ausgeführt wurden: — die Cistercienserkirche zu Kappel im Canton Zürich, die sehr schlichten Dominikanerkirchen zu Zürich (angeblich schon von 1230), zu Basel (der Chor von 1261—69), zu Bern (seit 1265); — der einfache Säulenbau der Dominikanerkirche (Paulskirche, 1268 geweiht) zu Esslingen; die ähnlich, aber in leichteren Formen ausgeführte, neuerlich zum grössten Theil abgerissene Franciskanerkirche (Georgskirche) ebendaselbst; — die in verwandter

Strenge behandelte, doch mit stattlichen Aussentheilen versehene Marienkirche zu Reutlingen (1247—1343).

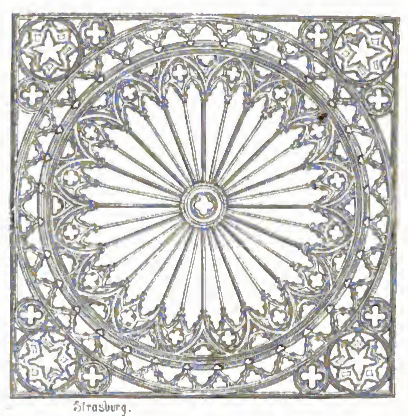
Sodann auch hier die Aufnahme des französischen Systems in seinen ausgebildeten Glanzformen und mit den Zeugnissen selbständiger Auffassungsweise. Ein gewichtiges Werk dieser Richtung ist zunächst die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ein Gebäude, welches nach sichrer historischer Nachricht in der Zeit zwischen 1262 und 1278 von einem in Paris gebildeten Meister und „in französischem Werk“ (opere francigeno) ausgeführt wurde. Mit Ausnahme einiger geringen Stücke auf der Ostseite, welche einen Beginn des Baues noch in der wahren Strenge der ebengenannten Gebäude bezeugen, hat das Ganze den völlig durchgebildeten Styl der französischen Schule, zugleich in einer Reife und Lebendigkeit der Gliederungen, die, im Verhältniss zu den Detailformen der grossen französischen Kathedralen und ihres zumeist etwas höhern Alters, schon einen neuen Entwickelungsgrad anzeigt.

Ungefähr in dieselbe Epoche gehört das Schiff des Münsters zu Freiburg[1] im Breisgau (am Westbau mit dem inschriftlichen Datum 1270). Sein inneres System, in der Pfeilerformation durch romanische Reminiscenz auf nicht ganz günstige Weise bedingt, entbehrt der völlig angemessenen Entwickelung; dagegen hat das Strebesystem seines Aussenbaues einen einfach klaren Adel. Zugleich zeigen die älteren östlichen Theile wiederum eine Einwirkung jenes roh reducirten Styles, während das Uebrige sich in reicheren Formen entfaltet. Die Westseite hat eine, im Innern reich ausgestattete Halle und über dieser einen, in den Untergeschossen schlicht aufsteigenden Thurm. (Der glänzende Oberbau desselben rührt aus der folgenden Epoche her.)

Ebenso der 1275 vollendete Schiffbau des Münsters von Strassburg, eine Anlage verwandten Systems, aber mit geistvollerer, belebterer Durchbildung des Innern, dem Schiffbau von St. Denis entsprechend und wohl nach dortigen Studien ausgeführt. Ihm schloss sich seit 1277 der Bau der Façade,[2] nach dem Plane und unter Leitung des Meisters Erwin von Steinbach an. Auch in diesem Werke erkennt man französische Studien; es hat entschieden die Anordnung, die Austheilung, die dekorativen Grundelemente der Prachtfaçaden der nordfranzösischen Kathedralen. Aber das dort Gegebene ist hier zum flüssigeren Adel, zur bewegteren Grazie durchgebildet. Die Verhältnisse und die Massen sind einfach, doch ist an schicklichen Stellen eine zierlich leichte Gliederung hinzugefügt; Sculpturschmuck ist reichlich vorhanden, aber ohne die drückende Ueberfülle der französischen Muster. Dann tritt, völlig eigen-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (1—4). — Ebenda, T. 53 (8).*

thümlich, ein schlankes Stab- und Maasswerk hinzu, welches sich vor die füllenden Flächen spannt und den Gewichten der Masse durch ein luftiges Formenspiel eine durchsichtige Verkleidung gibt. Es ist der erste, freilich noch dekorative, aber doppelt wundersam wirkende Versuch, auch die Schwere der stützenden Aussenformen in eine bewegte Gliederung umzugestalten. Das Rosenfenster des Mittelbaues hat ein strahlendes



Das Rosenfenster in der Façade des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

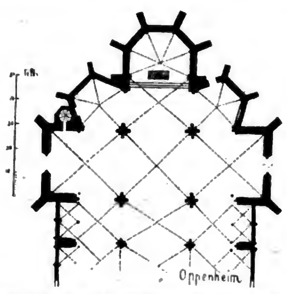
Maasswerk, in seiner Art von höchst vollendetem Reize. Der Bau wurde nach Erwin's Tode (1318) noch zwei Jahrzehnte hindurch nach seinem Plane fortgesetzt; dann traten, um grössere Höhen zu gewinnen, Veränderungen ein. Das noch später Ausgeführte wurde in völlig abweichender Weise behandelt.

Anderweit gehören noch in diese Epoche: im Elsass der Münster zu Colmar (seinen wesentlichen Theilen nach, wie es scheint); der Chor von St. Thomas zu Strassburg (seit 1270); die jüngeren Theile der Hauptkirche von Schlettstadt; — in Schwaben die Kirche von Salem (Salmansweiler, 1282 bis 1311), ein Bau von einfacher Anlage, mit reichlichst durchgebildetem Fenstermaasswerk.

Am Mittelrhein und in den nordöstlich angrenzenden hessischen Landen entwickelt sich das Eigenthümliche der

deutschen Gothik in umfassenderem Maasse, in bestimmter ausgesprochener Gestaltung.

Zwar fehlt es auch hier nicht an Beispielen, welche die gegebenen Formen und die eben bezeichneten Weisen ihrer Behandlung wiederholen. Die kleine Kirche von Geisnidda in der Wetterau hat (im Schiffbau) ein noch übergangsartiges Frühgothisch, in vereinfacht derber Formenbildung. Aehnliches Element am Chor und Thurm der Nikolaikirche zu Frankfurt a. M. — Der Chor der Katharinenkirche von Oppenheim (seit 1262) erscheint in herkömmlich schlichter frühgothischer Form, bemerkenswerth durch die in den Ecken zwischen Querbau und Chor befindlichen schrägliegenden Seitenkapellen, wie



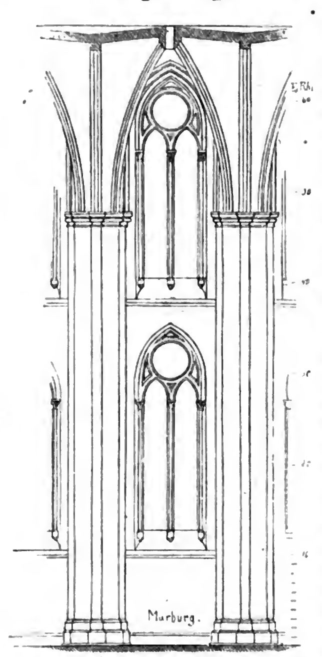
Grundriss des östlichen Theils der Katharinenkirche zu Oppenheim. (Nach Moller.)

an St. Gengoult zu Toul, wobei zugleich an andre, zwar freier behandelte niederrheinische Beispiele (Ahrweiler und Xanten) zu erinnern ist. (Der glänzende Schiffbau vom Beginn der folgenden Epoche.) — Den Seitenschiffen des Doms zu Mainz wurden, seit 1279, Seitenkapellen hinzugefügt, deren Fenster die ganze Pracht ausgebildeten Maasswerkes, bis in spielend dekorative Combinationen hinab, entfalten.

Ueberwiegend jedoch kommt der Hallenbau, mit gleichen Schiffhöhen, in diesen Gegenden zur Erscheinung, in den frühsten, fest ausgeprägten Beispielen gothischen Systems, in weiterer Entwickelung. Es ist vorauszusetzen, dass hiebei eine Wechselwirkung mit der westphälischen Architektur, wo der Hallenbau schon in der romanischen Epoche festgestellt war, wo man zugleich aber an solcher Fassung (an der romanischen Stylform des Hallenbaues) weit in das 13. Jahrhundert hinein festhielt, stattgefunden habe.

Das zunächst charakteristische Frühbeispiel, auch in weiteren Beziehungen ein für die Ausbildung der deutschen Gothik

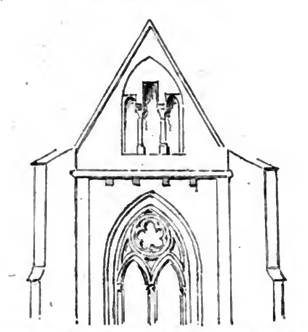
einflussreicher Bau, ist die Elisabethkirche zu Marburg[1] (1235—83). Die für das gothische System neue räumliche Anordnung ist hier mit Entschiedenheit und zur eigenthümlich kraftvollen Wirkung durchgeführt, während sich in der Formenbehandlung die für das System des mittlern Hochbaues ausgeprägten Formen noch wiederholen. Das Innere hat noch mächtig kolossale dienstbesetzte Rundpfeiler, wie solche ursprünglich als Träger grösserer Lasten verwandt wurden. Die Querschiffflügel schliessen in chorartigen Polygonen, gleich dem eigentlichen Chor der Ostseite. Das Fenstersystem folgt in Anordnung und Behandlung dem der Liebfrauenkirche von Trier, zweigeschossig, während doch das Innere überall einen ungetheilten Hochraum ausmacht. Die Façade hat einen in schlichten Massen trefflich entwickelten Thurmbau, an dessen leicht aufsteigenden obern Theilen man indess noch die wechselnden Versuche zum Gewinn der beabsichtigten Wirkung wahrnimmt; das Ganze enthält die Grundzüge des deutsch gothischen Façadenbaues in seiner besondern Eigenthümlichkeit. Das Portal zwischen den Thürmen hat eine schlichte Klarheit, mit sehr mässigem Sculpturschmuck; die Theile über demselben sind etwas später. Ein Paar kleine Seitenportale zeigen noch romanisirende Elemente.



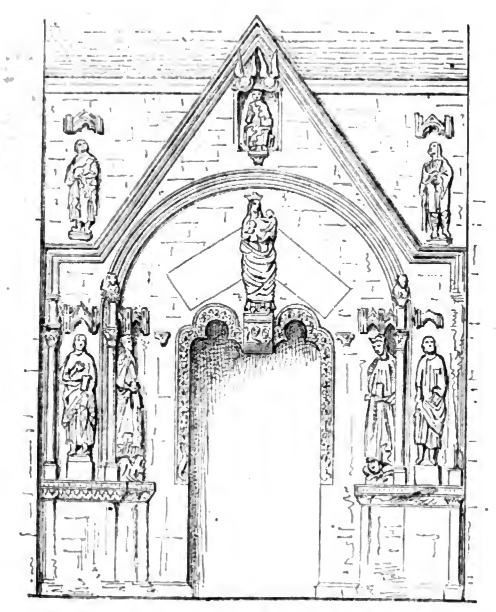
Elisabethkirche zu Marburg Inneres System. (Nach Moller.)

Die Stiftskirche zu Wetzlar befolgt dieselbe Anordnung, hat aber in der Einzelbehandlung die Zeugnisse sehr verschiedenzeitiger Ausführung, von noch übergangsartiger Behandlung (im Chor) durch alle Stadien des gothischen Styles hindurch. Die Fenster sind hier nicht mehr zweigeschossig, vielmehr von

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (6, 7).*



Stiftskirche zu Wetzlar. Giebel des Chorschlusses. (F. K.)



Stiftskirche zu Wetzlar. Portal des südlichen Seitenschiffes. (F. K.)

ungetheilter schlanker Form; doch hat gleichzeitig das an der Südseite befindliche Hauptportal wiederum noch romanisirende Grundform. — Andre Beispiele desselben Styles, zum Theil dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Grünberg, Friedberg, Haina, Frankenberg, Wetter, Alsfeld. Eingehende Berichte über diese Gebäude, welche das zeitlich Verschiedene bestimmt zu sondern verstatteten, liegen noch nicht vor.

Der Dom von Frankfurt a. M. wurde 1238 gegründet; die Vorderschiffe gehören der hiemit bezeichneten Bauperiode an. Auch sie ein System des Hallenbaues, doch unter Einfluss jener vereinfacht strengen Behandlungsweise, besonders in der schlichten Grundform der Pfeiler des Innern. — Die Stephanskirche zu Mainz schliesst sich den eben besprochenen hessischen Gebäuden entschiedener an.

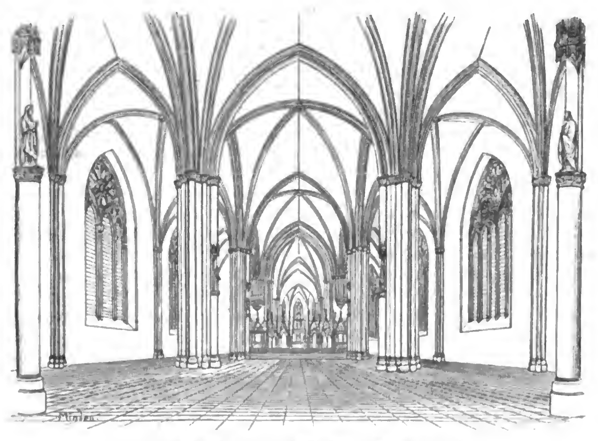
Andre charakteristische Denkmäler der Zeit, durch Eigenthümlichkeiten der Anlage bemerkenswerth, sind: die Klosterkirche zu Altenberg an der Lahn (um 1267), einschiffig, mit geräumiger Nonnenempore; — der „hohe Saalbau“ des Schlosses zu Marburg, durch seine schlichte Formenstrenge einen lebhaften Gegensatz gegen die dekorative Pracht der Fürstenschlösser spätromanischen Styles bildend; das „Judenbad“ zu Friedberg, ein Brunnenbau mit niedersteigender Säulentreppe.

Des romanischen Hallenbaues in Westphalen und seiner langen Andauer ist so eben gedacht. Die dahin gehörigen Monumente, mit Einschluss der ansehnlichen Bauten, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, — der Dom zu Paderborn, die Münsterkirche zu Herford, das Schiff der Marienstiftskirche zu Lippstadt, — sind schon früher (S. 207) angeführt. Diesen reihen sich zunächst, gleichfalls noch als übergangsartige Bauten, doch mit schon überwiegend gothischem Element, die Johanniskirche zu Osnabrück und die Nikolaikapelle zu Ober-Marsberg an, die letztere ein reizvoll durchgebildeter Bau, in ihren älteren Stücken mit ebenso graziös romanischen Theilen wie in den jüngeren mit edelster Entfaltung frühgothischer Formation.

Für die letztere kommen sodann einige polygonische Choranlagen in Betracht, namentlich der Chor der Petrikirche zu Soest, in eigenthümlicher Grundrissbildung, die der dortigen Thomaskirche, die der Pfarrkirche zu Hamm; auch der chorartig schliessende nördliche Querschiffflügel des Doms zu Paderborn. — Ausserdem die durch die Anlage eines kleinen Doppelchores merkwürdige kleine Kirche von Girkhausen und die Thurmhalle der Pfarrkirche von Brilon.

Das selbständig durchgebildete gothische System scheint in

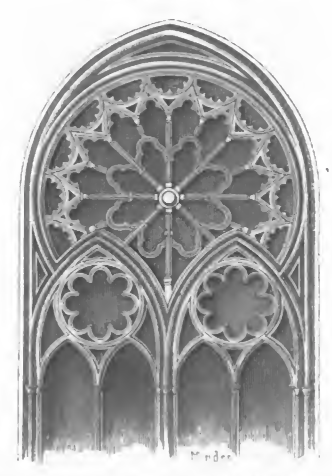
Westphalen wesentlich erst dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts anzugehören. Der Schiffbau des Doms zu Minden ist das vorzüglichst hervorragende Beispiel. Er gehört gleichfalls dem Hallensystem an, welches sich an ihm nunmehr in völlig principieller, völlig mustergültiger Weise entwickelt. Wie hier alle Nachwirkung romanischer Reminiscenz verschwunden ist, so auch, in der Anordnung des Innern, Alles, was einer Nachwirkung des Systems des gothischen Hochbaues angehört. Die räumlichen Dimensionen sind weit und licht; die Pfeiler, rund und mit acht Diensten von verschiedener Stärke besetzt, steigen leicht und frei empor; die Gewölbgurte lösen sich je nach den Schwingungen der Decke ebenso leicht von ihrem Kapitälkranze ab. Die Fenster der Seitenwände, in breiter Fülle,



Innere Ansicht des Doms von Minden. (Nach Schimmel.)

ohne jedoch die feste Kraft der baulichen Masse zu beeinträchtigen, sind durch glänzende Maasswerke von wundersam dekorativem Reichthum, aber noch in aller Energie frühgothischer Einzelbildung, ausgefüllt.

Die Jakobikirche zu Lippstadt, die Stiftskirche zu Lemgo, die untere Stadtkirche zu Warburg, die Pfarrkirche zu Stromberg, die Schlosskapelle zu Arnsberg reihen sich als ungefähr gleichzeitige, im Ganzen schlichtere, zum Theil allerdings



Fenster im Schiff des Doms von Minden. (Nach Kallenbach u. Schmitt.)

sehr einfach behandelte Beispiele desselben Systems an. Ebenso zeigt sich das letztere in der Umgestaltung verschiedener älterer Anlagen.

Die sächsischen Lande enthalten mancherlei Versuche zur Aneignung der gothischen Stylform, die, zum Theil zwar von bemerkenswerther Eigenthümlichkeit, doch zur Begründung einer gemeinsamen Richtung, eines schulmässigen Betriebes keine Veranlassung geben.

Der Dom von Magdeburg[1] ist dasjenige Gebäude, welches, wohl am frühsten in ganz Deutschland und noch unter der bestimmten Herrschaft des romanischen Styles, wesentliche Elemente der Compositionsweise französischer Frühgothik aufgenommen hatte. Von den älteren, in ihrer Behandlung noch charakteristisch romanischen Theilen ist bereits (S. 212) gesprochen. Der Oberbau des Chores und der des Querschiffes, bis zur Epoche um das Jahr 1300, bildete die Fortsetzung in der mehr und mehr bezeichnenden gothischen Formation. (Das Uebrige später.) — Als geringe Reste frühster, noch übergangsartiger Gothik sind ferner, im obersächsischen Distrikt, die Ruinen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), 54 A. (7, ff.)*

der Kirche von Roda und des Chores der Kirche von Weyda, sowie der Chor der Franciskanerkirche zu Altenburg anzuführen. — Ihnen reiht sich der massenhaft schlichte Façadenbau der Liebfrauenkirche zu Aken an der Elbe an.

Ein Bau von sehr charaktervoller Eigenthümlichkeit ist der Westchor des Domes zu Naumburg (etwa seit 1249). In schlichter Anlage, überall in seinen Theilen fest geschlossen, hat er eine kraftvoll bewegte Gliederung, die als das schönste Erbe nationell romanischer Gefühlsweise auf das Princip der Gothik übergetragen erscheint und die sich auch in den ornamentistischen Bildungen bekundet. Ein Lettnerbau, welcher diesen Chor vom Schiffraum des Domes scheidet, zeigt dieselbe Richtung in mehr dekorativer Behandlung. — Der Chor der Kirche von Pforte (Schulpforte, 1251—68) hat ähnliche, doch schon zu leichterer Bewegung entwickelte Grundzüge, im Einzelnen ebenfalls nicht ohne romanische Nachklänge.

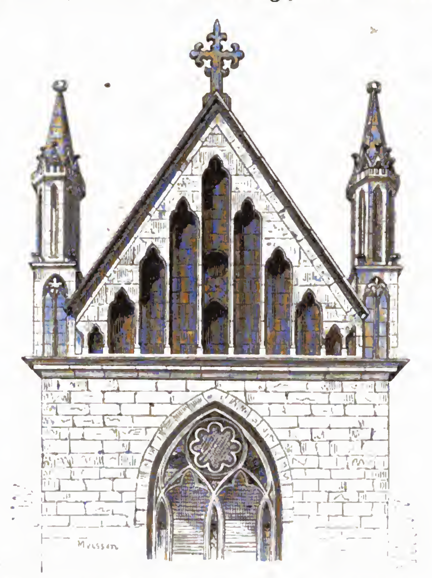
Erfurt hat in seinem Domkreuzgange ein Monument, das von gothisirend romanischer Form zu verschiedenen Weisen selbständig gothischer Behandlung, zum Theil noch in ungefügen Versuchen, fortschreitet. — Dortige Ordenskirchen, die Barfüsser-, die Prediger-, die Augustinerkirche, sind als Beispiele der bei solchen beliebten Vereinfachung der gothischen Stylform anzuführen. — Aehnliche Schlichtheit auch am Chor der dortigen Severinstiftskirche. (1273.)

Heiligenstadt, im Eichsfelde, hat in der Stiftskirche St. Martin einen dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehörigen Bau, der bei Entwickelung des gothischen Systems wiederum noch die romanischen Grundmotive nicht verläugnet, — Braunschweig im Chore der Aegydienkirche (nach 1278) eine Anlage, welche das französische Motiv in derber, zumeist noch lastender Schwere zur Erscheinung bringt. (Ihr Schiff ist ein etwas jüngerer Hallenbau.)

Dagegen nimmt der Dom von Halberstadt, d. h. der westliche, an den Façadenbau (S. 211) zunächst anstossende Theil seiner Vorderschiffe, das französische System mit glücklichstem Verständniss auf und gibt demselben, in den gegenseitigen Verhältnissen, in der Zusammenordnung, in der Gliederung, eine Durchbildung reinsten Adels. (Dasselbe System, aber in jüngerer Formation, setzt sich in den übrigen Theilen fort.)

Dem Hallenbau der hessisch-westphälischen Lande folgen nur wenig Monumente. In einfach edler Behandlung ist diess bei dem Schiffbau der Kirche von Nienburg der Fall. — Die Marienkirche zu Heiligenstadt gibt das System in eigenthümlicher Fassung, im Innern mit achteckigen Pfeilern, die auf den Ecken mit Diensten besetzt sind. Ein ansprechender frühgothischer Dekorativbau ist die zur Seite dieser Kirche stehende kleine

Annakapelle. — Noch eigenthümlicher ist der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnene und in der ersten Hälfte des folgenden in seinen Haupttheilen beendete Dom von Meissen. Er hat im Innern, wiederum auf der Grundlage romanischer Tradition (oder unter Einwirkung jener höchst vereinfach-



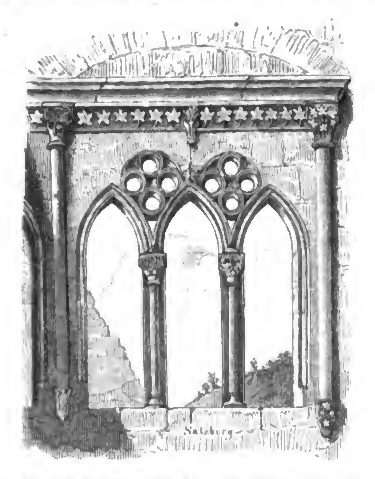
Südlicher Querschiffflügel am Dom von Meissen. (Nach Schwechten.)

ten gothischen Ordensbauten) viereckige Pfeiler, welche an der Vorder- und der Hinterseite mit flüssig bewegter Gliederung versehen sind. Ein eigenes Wechselspiel massenhaft gebundener Kraft und leichter Bewegung macht sich hienach bei der Wirkung des Innenraumes geltend. (Die Pfeiler zunächst dem Querschiff, etwas schlichter behandelt als die übrigen, gehören noch der Bauepoche des 13. Jahrhunderts, die übrigen der folgenden an.) Einzelne Theile, wie der südliche Giebel des Querschiffes, in charakteristisch dekorativer Behandlung. Neben dem Dom die Magdalenenkapelle und die zierlich achteckige zweigeschossige Johanniskapelle. (1291.)

Noch mehr vereinzelt sind die Monumente der frühgothischen Epoche in den übrigen deutschen Landen.

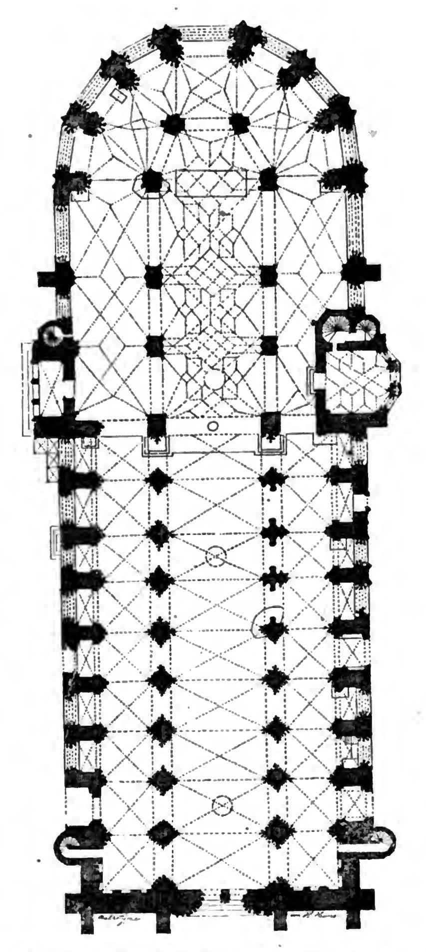
Die böhmischen, im nähern Verhältniss zu den sächsischen, reihen sich zunächst an. Romanische Reminiscenz macht sich auch hier noch geltend. So an der schon (S. 214) erwähnten kleinen Kirche der h. Agnes zu Prag. So an dem vorzüglich bedeutenden Schiffbau der Bartholomäuskirche zu Kolin, einem Hallenbau, der sich von romanisirender Grundstimmung aus energisch entwickelt und durch reiche vegetative Ornamentik ausgezeichnet ist, und an der in gleicher Weise behandelten Kirche von Kaurzim. — Ein sehr schlichtes Werk frühgothischer Fassung, ohne Romanismen, ist die alte Synagoge zu Prag.

Franken hat in dem östlichen Chortheil der Münsterkirche von Heilsbronn (1263—80) ein schlichtes Beispiel beginnender Gothik, ebenfalls mit Motiven des Ueberganges, — in den Giebelarkaden des Münzgebäudes auf der Salzburg bei Neu-



Arkade im Giebel des Münzgebäudes auf der Salzburg. (Nach Heideloff.)

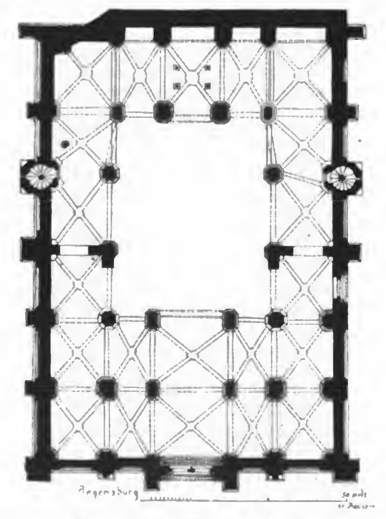
stadt an der Saale ein überaus reizvolles Dekorativstück derselben Richtung. — Ein ansehnliches Werk, wohl aus der Schlussepoche des Jahrhunderts, ist der Schiffbau von St. Lorenz zu Nürnberg, das französische System in lebhafter Pfeilergliederung, über der sich schwere Wandlasten erheben, nachbildend. Der reich ausgestattete Façadenbau dieser Kirche ist im Wesent-



Grundriss der St. Lorenzkirche zu Nüruberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

lichen der folgenden Epoche zuzuschreiben. (Der Chor gehört der letzten Zeit des gothischen Styles an.)

Für Baiern kommen besonders einige Bauten zu Regensburg in Betracht: die Ulrichskirche (die sog. „alte Pfarr"), ein Gebäude von ganz ungewöhnlicher Anlage, rechteckig, rings von Umgängen und Emporen umgeben, zugleich in dem seltsamsten Gemisch romanischer und romanisirender, primitiv und



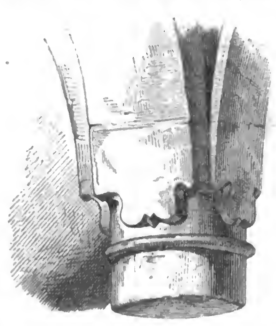
Grundriss der alten Pfarr zu Regensburg. (Nach Popp und Bülau.)

ausgebildet gothischer Formen, der Art, dass sich hier ein eigenwilliges Festhalten am Alten mit gleichzeitiger Hinneigung zu dem schon sehr entwickelten Neuen und somit, trotz der alterthümlichen Motive, eine Bauepoche bemerklich macht, die jedenfalls schon in die Spätzeit des Jahrhunderts fällt; — die Dominikanerkirche, 1274—77, ein wiederum in den strengen Formen dieser Ordensbauten gehaltenes Werk, aber wohl das bedeutendste von allen, gross, würdig und in maassvoll edler Durchbildung; — und die älteren Stücke des 1275 gegründeten Domes. Dies ist die Anlage eines grossartigen Prachtbaues, dessen Grundzüge, auf eine maassvolle Austheilung der Räumlichkeit berechnet, schon im ursprünglichen Plane gegeben zu sein scheinen. Von dem Ausgeführten gehört aber nur Weniges

der gegenwärtigen Epoche an, namentlich der Unterbau des dreitheiligen (den Schiffen entsprechenden) Chores, der, auch in den schmückenden Theilen, das Gepräge primitiver Gothik trägt, und auf der Südseite, neben andern Theilen, der gesammte Aufbau des in besonders strenger Behandlung durchgeführten Nebenchores.

Was sonst in Baiern dem 13. Jahrhundert angehören dürfte, z. B. etwa die Afrakapelle zu Seligenthal bei Landshut, muss einstweilen dahingestellt bleiben. —

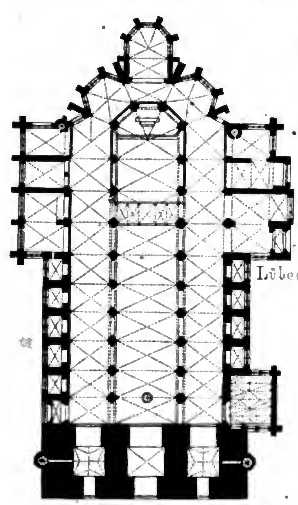
Für den Eintritt des gothischen Systems in die österreichischen Lande, für seine erste Gestaltung in der Epoche des 13. Jahrhunderts fehlt es ebenfalls noch an hinreichender Kunde. Bei einigen Ordenskirchen, wie denen von Friesach und von Villach in Kärnten u. s. w. lässt sich ein ähnliches Stylverhältniss wie der Ordenskirchen andrer Gegenden voraussetzen. Der Chor der Minoritenkirche zu Pettau in Steiermark (um 1286) wird als ein entwickelt frühgothischer Bau, die Stadtpfarrkirche zu Murau ebendaselbst als ein ebenfalls frühes, noch massig schweres Werk bezeichnet. Die Klosterkirche zu Imbach bei Krems und die Deutschordenskirche St. Maria am Leech zu Gratz werden als gleichartige ausgebildet gothische Monumente angeführt und für die Bauepoche der ersten die Zeit von 1269—89, für die der zweiten das Jahr 1283 genannt. Die schon erwähnten Kreuzgänge von Heiligenkreuz, Lilienfeld, Klosterneuburg enthalten die Uebergänge aus reich romanischer Schlusszeit in den gothischen Styl und zum Theil die Beispiele glänzender Frühentfaltung des letztern. In Heiligenkreuz schliesst sich Anderes von Bedeutung an. So die Hallen des Dormitoriums, im Untergeschoss, bei sehr einfacher Anlage, mit eigenthümlichen Elementen frühgothischer Behandlung. So insbesondere der Chor der dortigen Kirche, welcher der historisch bekundeten Bauzeit von 1290—95 anzugehören scheint, ein Hallenbau von schlank bewegter Gliederung, die Pfeiler achteckig mit Dienstbündeln; das Ganze in den völlig charakteristischen Typen der Ausgangszeit der frühgothischen Epoche, zugleich aber mit gewissen Einzelmotiven, welche schon — ohne Zweifel ein Ergebniss provinzieller Geschmacksrichtung — die jüngere Ent-



Dormitorium zu Heiligenkreuz. Ansatz der Gewölbegurte über den Rundpfeilern. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

wicklungszeit der Gothik vordeuten. Etwa gleichzeitig das zierliche Brunnenhaus am Kreuzgange von Heiligenkreuz.

Es kommen schliesslich die Lande des deutschen Nordostens bei der in solcher Richtung vorschreitenden Germanisirung in Betracht. Hier hatte sich in der romanischen Spätepoche, tief in das 13. Jahrhundert hinab, die Technik des Ziegelbaues ausgebildet und, in Wechselwirkung mit der Stimmung der nationalen Verhältnisse, eigenthümliche Weisen der künstlerischen Behandlung zur Folge gehabt. Die gothische Stylform fand hier erst in der Spätzeit des 13. Jahrhunderts, in einer nicht erheblichen Zahl bedeutender Leistungen, Eingang. Die Behandlung der Gothik unterlag denselben umgestaltenden Bedingnissen.



Grundriss der Marienkirche zu Lübeck.
(Nach Schlösser u. Tischbein.)

Das zumeist westwärts belegene Monument frühgothischen Ziegelbaues ist die Ruine der Klosterkirche von Hude, unfern von Berne im Oldenburgischen, ein ansehnlicher Pfeilerbau von noch romanisirender Reminiscenz, zugleich in einer Durchbildung graziösen Adels, der diesen Resten ein vorzüglich ausgezeichnetes Gepräge gibt.

Lübeck hat einige gothische Monumente aus der Spätzeit des Jahrhunderts von massenhaft schlichter Behandlung: die Jakobikirche und die Aegydienkirche, beide von hallenartiger Anlage, die letztere durch einige feine Gliederungen belebt, — und die nach 1276 begonnene Marienkirche, ein kolossaler Bau, welcher das System der französischen Kathedralen (im Mittelschiff 44 Fuss breit und 134 F. hoch), in schlichtester schmuckloser Strenge, lediglich nur durch die Gewalt seiner Massen und seiner räumlichen Dimensionen wirkend, wiederholt. — Was sich diesen Bestrebungen im Mecklenburgischen anschliesst, zunächst die im Jahr 1291 gegründete Kirche von

Doberan, gehört im Wesentlichen bereits der folgenden Epoche der Gothik an.

In der Mark Brandenburg ist die überwiegende Zahl frühgothischer Monumente nachgewiesen. Einige sind noch (wie früher mehrfach) Granitbauten, doch mit Anwendung der bequemeren Ziegeltechnik für die Einfassung der Oeffnungen. So die noch übergangsartige Johanniskirche und die Jakobikirche zu Prenzlau, auch Theile der Klostergebäude des 1250 gegründeten Klosters Zehdenick. — Selbständigen Ziegelbau in eigenthümlicher Durchbildung zeigt die Klosterkirche zu Berlin [1] (seit 1271), im Schiff ebenfalls noch mit Reminiscenzen

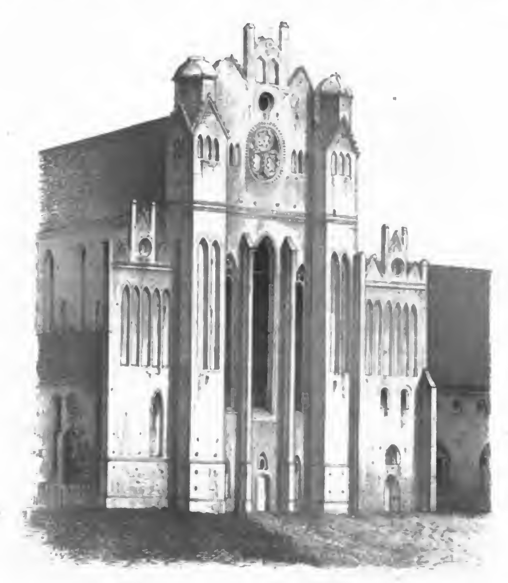


Klosterkirche zu Berlin. Kapitäle an den Schiffpfeilern. (Franz Kugler.)

des Uebergangsstyles, ein kräftiger Pfeilerbau mit merkwürdiger Behandlung im Ornamentistischen; im Chor von leichterer Wirkung, — und die stattliche Kirche des Klosters Chorin (nach 1273), mit verschiedenartig gestalteten Pfeilern, mannigfaltiger Gliederung und den rüstig primitiven Versuchen, den Anforderungen des neu aufgenommenen Systems unter den beschränkenden

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (7).*

Bedingnissen der heimischen Technik gerecht zu werden. — Sodann eine Anzahl andrer, minder erheblicher und zum Theil



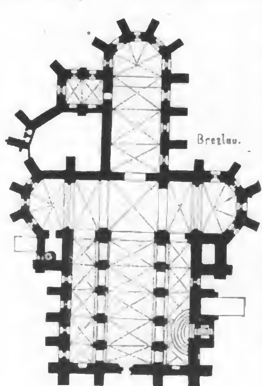
Westgiebel der Kirche von Chorin. (Nach Brecht.)

in die baulichen Entwickelungsverhältnisse des folgenden Jahrhunderts hinüberreichender Klosterbauten, zu Guben, Havelberg, Neuendorf in der Altmark, Brandenburg, Neu-Ruppin, Königsberg in der Neumark, Prenzlau, Neu-Brandenburg im Lande Stargard, Gramzow in der Ukermark; auch einige kleine städtische Kirchen: zu Neustadt-Eberswalde, Frankfurt a. O. (Nikolaikirche), Luckau (Façade der dortigen Nikolaikirche).

In Pommern sind die jüngern Theile vom Schiff der Klosterkirche zu Colbatz, das Schiff des Domes von Cammin, ein mit künstlerischem Sinne maassvoll durchgebildeter Pfeilerbau, und die Katharinen-Klosterkirche zu Stralsund (angeblich 1251—1317), im Schiff mit Rundpfeilern (auch mit achteckigen), anzuführen.

In Preussen ist von kirchlichen Gebäuden dieser Epoche nur die Marienkirche zu Elbing, angeblich 1284 vollendet, doch später erheblich verändert, zu nennen. — Wichtiger ist der Bau der festen Schlösser des Ordens der deutschen Ritter, der in diesem Lande seine Herrschaft gründete. Der Beginn dieser Anlagen, welche sich später in zum Theil so grossartiger und eigenthümlicher Pracht ausbildeten, gehört dem Schlusse des 13. Jahrhunderts an und bekundet sofort den ritterlichen Adel, der das Eigenthümliche ihrer baulichen Richtung bezeichnet. Es gehört hieher die erste Anlage des Schlosses von Marienburg (seit 1280), von der an dem später sogenannten „Hochschlosse" noch bezeichnende Reste vorhanden sind, namentlich an dem nördlichen Flügel, dessen Aeusseres durch einen zierlich dekorativen, noch romanisirenden Rundbogenfries gekrönt wird und dessen hochspitzbogige Portalhalle an die Einrichtung orientalischer Schlossbauten, welche in der That nicht ohne einen vorbildenden Einfluss gewesen zu sein scheinen, gemahnt. Sodann die Reste des Schlosses von Lochstädt am frischen Haff, namentlich die dortige Kapelle, deren Ausstattung die der ebengenannten Theile der Marienburg wiederholt.

Für die frühgothische Architektur Schlesiens sind besonders einige Reste zu Breslau von Bedeutung: die älteren Theile der Dominikanerkirche mit zierlichen Motiven des Uebergangsstyles; die ursprünglichen Stücke der Martinikirche (der ehemaligen Schlosskapelle); der Oberbau vom Chore des Domes; und vornehmlich die älteren Theile der Kreuzkirche (1288—95). Die letztere hat einen langgestreckten Chor, chorartig behandelte Querschiffflügel und, als seltene Eigenthümlichkeit, unter diesen Theilen wie unter dem gesammten dreischiffigen Vorderbau eine kryptenartige Unterkirche, die Bartholomäuskirche. Der Chorbau (wenn nicht etwa zugleich der gesammte Kryptenraum) gehört der bezeichneten Epoche an.



Grundriss der Krypta der h. Kreuzkirche zu Breslau. (Nach Wiebeking.)

Die Schlosskapelle zu Ratibor zeigt den frühgothischen Styl in zierlich graziöser Durchbildung. Ausser ihr werden die dortige Dominikanerkirche, die Minoritenkirche zu Troppau, mehrere kirchliche Gebäude zu Beuthen ebenfalls noch als Werke des 13. Jahrhunderts bezeichnet. —

— Von der Uebertragung gothischer Stylform in die Lande polnischer Herrschaft ist bis jetzt im Ganzen wenig bekannt. Die (unlängst sehr beschädigte) Dominikanerkirche zu Krakau zeigt in ihren älteren Theilen eine Wiederholung der bei der Dominikanerkirche zu Breslau angewandten Ausstattung.

Die britischen Lande.

In England machten sich die Versuche zur Aneignung gothischer Stylform, nachdem die ältere Uebertragung derselben am Chore von Canterbury noch ohne eingreifenden Erfolg gewesen war, schon mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts bemerklich, in sehr umfassendem Maasse seit der Zeit um den Beginn des zweiten Viertels. Doch war der Nationalcharakter einer Aufnahme des Systems in seinen grossen Consequenzen (nach dem französischen Muster), einer auch nur bedingten, fester in sich abgeschlossenen Gestaltung dieser Consequenzen (wie in Deutschland) entgegen; er führte zu einer im Wesentlichen nur dekorativen Verwendung des neuen Elements, die, allerdings zwar sehr reichlich, sehr eigenthümlich und in nationell charakteristischer Weise durchgebildet, der englischen Gothik von vornherein das Gepräge einer spielenden Abart gibt.

Man hielt, mehr als anderwärts, an dem Grundgehalte der romanischen Tradition fest, an der schon in dieser beliebten räumlichen Fassung, an der schon in ihr so überschwänglich bethätigten dekorativen Richtung. Man verband mit einer stets gesteigerten Nüchternheit der räumlichen Anordnung gern eine überreiche Einzelgliederung, eine ebenso reiche schmückende Zuthat; man entsagte, diesem Detail die grössere Sorge zuwendend, gern den machtvollen Dimensionen, welche namentlich für das französische System von vornherein eine so wesentliche Bedeutung haben. — Die kirchlichen Räume sind, wie früher, insgemein langgestreckt, gerade abschliessend, bei bedeutungsvollen Monumenten in der Chorpartie zumeist mit einem zweiten Querschiff versehen, welches, dem Hauptquerschiff in seinen Dimensionen untergeordnet, eine Art von Vorbereitung für den einfachen Ausgang der räumlichen Bewegung gibt. Eigenthümlich ist dabei die Anlage einer ebenfalls gestreckt oblongen Kapelle (der „Ladychapel“), die sich der Ostseite des Chores anzuschliessen pflegt. Die Höhenverhältnisse des Aufbaues, welcher zwar das überkommene Gesetz der Höhengruppirung des Basilikensystems bis auf sehr wenige Ausnahmen beibehält, sind gering; die formale Durchbildung des aufstrebenden Elements fehlt fast ganz. Im Romanismus hätte man sich für die Hochräume fast durchgehend mit einer Holzdecke begnügt; diese blieb auch

bei Einführung des gothischen Systems nicht ganz ohne Nachfolge und gab in den späteren Epochen zu sehr eigenthümlichen Entwickelungen Anlass. Zunächst nahm man statt ihrer in den meisten Fällen allerdings das spitzbogige Kreuzgewölbe an, aber man setzte seine Gliederung mit der der stützenden Theile in gar keine oder nur in eine nothdürftig angedeutete Verbindung; auch das Strebesystem des Aeussern beschränkte man auf das unbedingt Nothwendige und vermied alle selbständige Ausbildung desselben. Die Oeffnungen, namentlich die Fenster, behielten auf geraume Zeit die romanische Reminiscenz; sie wurden insgemein, ohne Maasswerk, schlank spitzbogig gebildet (sogenannte „Lanzetfenster") und je nach dem räumlichen Erforderniss zumeist in Gruppen zusammengeordnet. Ein Thurm über der Durchschneidung des Hauptquerschiffes mit dem Langschiff ward aus der romanischen Tradition durchgängig beibehalten; dagegen bildete sich für die Gestaltung des Façadenbaues ein feststehendes Gesetz nicht aus. — Um so reicher, wie bemerkt, gliederten sich die Einzeltheile, in einer leichtflüssigen, vielvertheilten Bewegung, in dem Ausdruck einer kecken Laune, eines übermüthigen Behagens. Die Pfeiler der Schiffarkaden, verschiedenartigen Kernes, lösen sich in eine Fülle schlanker Säulenschafte auf oder wurden von solchen spielend umstellt. Ebenso lebhaftes Formenspiel, zum Theil mit neuer Bethätigung alter Schnitzmanieren, erfüllte die Bögen, welche die Pfeiler verbanden. Zierliche Lanzetarkaden deckten innen und aussen die Wände. In derselben Weise gliederten sich die Fenster- und Thüröffnungen. Dabei ist aber zu bemerken, dass, wie überhaupt auf einen regelmässigen Façadenbau wenig gerücksichtigt ward, auch die Portale an sich nicht zu einer selbständig wirkenden baulichen Entfaltung gelangten; sodann, dass das ganze architektonisch dekorative System auf Sculpturenschmuck keinen sonderlichen Bezug hatte, und wo es zur Anwendung eines solchen kam, dieser sich in zumeist willkürlicher, systemloser Weise einfügte. Ueberhaupt ist dies dekorative System, durch einen tieferen architektonischen Organismus nicht gebunden, von mannigfach eigenwilliger Fassung nicht frei. Die Bögen erscheinen häufig, unrhythmischer Weise, in verschiedenartigen Spannweiten. Wo sie sich ineinandergruppiren und dann, mehr oder weniger, zu einer Maasswerkgliederung Veranlassung geben, werden sie in concentrisch parallelen Linien geführt, ebenfalls in verschiedener Spannweite der engeren und der weiteren Bögen, bei scheinbarer, äusserlich schematischer Uebereinstimmung nicht minder den Mangel an Gefühl für einen lebendigen Rhythmus bekundend. Denselben schematischen Charakter hat endlich auch das vegetative Ornament der englischen Frühgothik, in seltsam conventionellen, volutenartig gerollten Blattformen.

Es sind in alledem verwandtschaftliche Elemente mit den

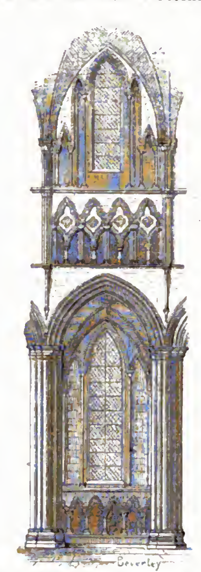
frühgothischen Systemen der Normandie, durch die nahen politischen und volksthümlichen Wechselbezüge zwischen beiden Ländern begründet. Doch erscheinen die Monumente der Normandie, unter dem nachbarlichen Einflusse jener grossen Bauschulen der französischen Nordostlande, fester in sich gebunden, in kräftigerer Totalität. Auch die englische Gothik, so rüstigen Sinnes sie ihre eigenthümliche Richtung verfolgte, konnte sich diesem Einflusse nicht ganz verschliessen. Häufig kreuzt derselbe die nationell besondere Behandlungsweise, so dass sich die specifisch englischen Formen mit specifisch französischen mischen oder in grösserem oder geringerem Grade nach dem Gesetze der letzteren umbilden. Im sehr seltnen Ausnahmefalle wird das ausgebildet französische System auch in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, und nur mässig nach der nationellen Auffassungsweise modificirt, auf den englischen Boden übergetragen.

Zu den frühsten Werken englischer Gothik gehören ein Paar kleine Hallenanlagen südlicher Districte mit gleich hohen Schiffen, Versuche einer Raumgestaltung, die, an Norddeutsches erinnernd, wiederum ohne weitere Nachfolge blieben: ein östlicher Anbau an den Chor der Kathedrale von Winchester (seit 1202) und der Chor der Templerkirche zu London (geweiht 1240). Ihnen schliesst sich ein holzgedeckter Hallenbau im königlichen Pallaste zu Winchester an (um 1236 vollendet).

Der erstgenannte Anbau hat noch Elemente des Uebergangsstyles. Anderweit finden sich solche an St. Giles zu Oxford, an den Kirchen von Charlton-on-Otmoor, Boxgrove, Rothwell, Ketton (1232—50), an den schmuckreichen Resten der Abteikirche von Glastonbury, an der merkwürdigen kleinen Rundkirche von Little-Maplested, u. s. w.

Für die charakteristische Ausprägung der englischen Frühgothik kommt zunächst eine namhafte Zahl von Monumenten in Betracht, welche den nordöstlichen Landen, dem Herzogthum York und den Nachbardistricten angehören und die umfassende Thätigkeit einer gemeinsamen, von den continentalen Einwirkungen wenig abhängigen Landesschule erkennen lassen. Zu nennen sind: der Querschiffbau der Kathedrale von York (zweites Viertel des 13. Jahrhunderts), in reich dekorativer Entfaltung der oben bezeichneten Art, mit mannigfachem, besonders in den Emporenarkaden auffälligem Wechsel der Bogenformen, in der Fensterrose des älteren Südgiebels noch mit einer Marke französischen Einflusses, in der Gruppe mächtiger Lanzetfenster, welche die Wand des jüngern Nordgiebels füllt, das heimische Princip auf sehr bedeutsame Weise aussprechend; — der Münster von Beverley, ein stattlicher, im Einzelnen durch ebenso energische wie launenhaft spielende Behandlung bemerkenswerther Bau (die westlichen Theile jünger, doch im Systeme der östlichen): — der Münster von Ripon, mit würdevollem Façadenbau,

zweithürmig, durch ein wohlgeordnetes System von Lanzetfenstern von beruhigter Wirkung (das Innere zumeist verändert); — die Ruinen der Abteikirche von Rievaulx, der von Byland, des Chores der von Fountains; St. Cuthbert zu Darlington; die Kirche von Skelton: die dekorativ merkwürdige Kirche von Nun-Monkton; der östliche Bau der Kathedrale von Durham (die „Kapelle der neun Altäre"); die Ruinen der Kirche von Tynemouth; die zierliche Kapelle von Kirkstead.

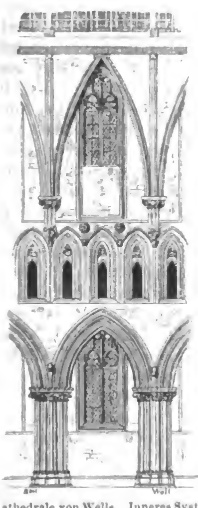


Münster von Beverley. Inneres System der östlichen Theile. (Nach Petit.)

Sodann eine Zahl von Bauten, die im Anschluss an ältere Monumente und deren System, zu ihrer Fortsetzung oder Beendigung, ausgeführt wurden: — die östlichen Theile der Kathedrale von Rochester, mit der im gothischen System so seltenen Anlage einer geräumigen Krypta (der Chor von 1227 oder 1239); — die jüngern Theile der Kathedrale von Chichester, im Oberbau des Chores mit stärkerer Annäherung an das System französischer Frühgothik, zugleich mit der Einrichtung des Vorderbaues zu einer fünfschiffigen Anlage, dem einzigen Beispiele der Art in England; — die jüngern Theile der Kirche von Romsey, in mehr organischer Gliederung des Innern, als der englischen Gothik eigen zu sein pflegt, dabei aber ohne ein Obergewölbe und ohne Absicht auf ein solches; — die Umarbeitung der westlichen Theile der Kirche von St. Albans, in einer gehalten gothischen Formation, gleichfalls ohne Hinzufügung einer Gewölbdecke, und der etwas jüngere Chor dieser Kirche; — der Chor der Kathedrale von Ely (1235—52), dessen System sich durch seine gemessen klare Entwickelung besonders günstig auszeichnet, und die dem Westbau ungefähr gleichzeitig hinzugefügte Vorhalle (die sogenannte „Galilaea"); — die Façade der Kathedrale von Peterborough, die sich der Breite des Gebäudes als hoch geöffnete Spitzbogenhalle vorlegt, mit schlanken Thürmen auf den Ecken; — die „alte Ladykapelle" der Kathedrale von Bristol; — die Ladykapelle und der nördliche Querschiffflügel der Kathedrale von Hereford, der letztere ein sehr eignes und in seiner Art charakteristisches Beispiel der launenhaften Behandlungsweise englischer Frühgothik, mit fast geradlinigen, obgleich von

Maasswerkmustern ausgefüllten Bogenschenkeln in Fenstern und Gallerienarkaden.

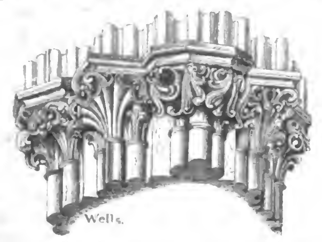
Ferner einige Reste in Wales: die Schiffarkaden der Abteikirche von Cwmtur (Kumlrir) bei Rhayader, auf starrer Grundform lebhaft gegliedert, — und die Ueberbleibsel der alten Kathedrale von Llandaff, wiederum mit romanischer Reminiscenz.



Kathedrale von Wells. Inneres System der Vorderschiffe. (Nach Britton.)

Die gewichtigsten baulichen Bestrebungen des 13. Jahrhunderts, und schon von der Frühzeit desselben ab, theils in entschiedener Herausbildung der nationellen Eigenthümlichkeit, theils im Wechselverhältniss zu den französischen Einflüssen, machen sich in dem Neubau einer Reihe von Kathedralen, verschiedenen Punkten des Landes angehörig, geltend. Andre Monumente schliessen sich ihren Richtungen im Einzelnen an.

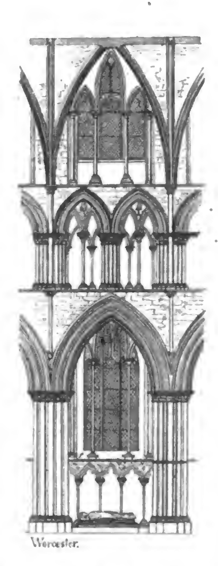
Zunächst ist die Kathedrale von Wells zu nennen. Ihre westlichen Theile, seit 1214, rühren aus der ersten, der Unterbau der östlichen Theile aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der Oberbau der letzteren aus jüngerer Zeit her. Jene haben im Innern ein fest in sich geschlossenes System, welches die nationell eigenthümliche Behandlungsweise, ohne alles Willkürliche, Launenhafte, Unrhythmische, zugleich im Ornament mit der ganzen Entfaltung jener originellen Bildungsweise englischer Frühgothik, zur vorzüglichst



Kathedrale von Wells. Pfeilerkapitäl im Vorderschiff. (Nach Britton.)

gediegenen und befriedigenden Entfaltung bringt. Die der ersten Bauperiode ebenfalls zugehörige Façade hat seitwärts vortretende

Thürme und reiche dekorative Ausstattung; aber es fehlt ihr wiederum an sinnvoller Gesammthaltung und Durchbildung. Sie ist mit sehr reichem Sculpturenschmuck versehen, doch in der missverstandenen Anordnung, dass hiezu (ausser der Giebelkrönung des Mitteltheils) die Strebepfeiler in Anspruch genommen sind; diese lösen sich, ihre statische Bedeutung preisgebend, völlig in Statuentabernakel auf. — Einflüsse und Nachwirkungen des im Schiffbau von Wells beobachteten Systems zeigen sich an den Ruinen der Abteikirche zu Wenlock und von St. Lawrence zu Evesham, an dem (verschiedenzeitigen, in seinen Obertheilen jüngeren) Chore der Kathedrale von Carlisle, an der Abteikirche von Tintern.



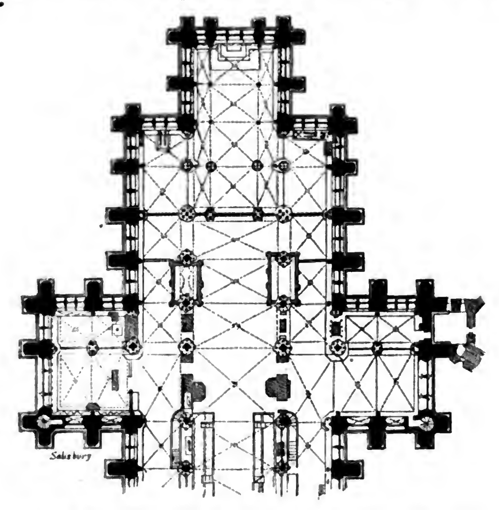
Kathedrale von Worcester. Inneres System des Chorbaues. (Nach Britton.)

Dann folgt die Kathedrale von Worcester, die, ausser einigen älteren Stücken, im Chore der ersten Hälfte, im Vorderschiff zumeist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört. Auch hier, in der Chorpartie, eine Entwickelung des nationellen Elements in strenger maassvoller Gebundenheit, doch schon mit der Neigung zu einer lebhafter durchgeführten Gliederung als solche zu Wells stattfindet. Im Schiff eine mehr nüchterne und willkürliche Nachbildung desselben Systems.

Hierauf die Kathedrale von Salisbury, 1220—58 gebaut, die Aussentheile in nächstfolgender Zeit beendet, ein im Style völlig gleichartiges Werk. Sie giebt ein vorzüglich charakteristisches Beispiel für die Entfaltung und die Gesammtwirkung innerer Räumlichkeit nach englischem System, mit den zwei Querschiffen und mit der dem Chore unmittelbar verbundenen Ladykapelle; die letztere, deren Decke von luftig schlanken Säulenpfeilern getragen wird, ist ein überaus graziöses Werk. Auch das ganze System des inneren Aufbaues hat eine leichte Entwicklung, deren harmonischer Rhythmus aber durch dekorativen Eigenwillen, in den unschönen Maasswerkarkaden des Triforiums, wiederum getrübt erscheint. Das Aeussere ist rings in schlichter Klarheit durchgebildet. Die Façade besteht aus einem hohen, dem Baukörper vorgesetzten Dekorativbau, ohne Sculpturenausstattung. Der Mittelthurm, reich dekorirt und mit hoher Spitze

versehen, ist der ansehnlichste Bau solcher Art, den die englische Gothik besitzt. — Die Reste der Abteikirche von Netley bei Winchester (seit 1239) zeigen den Einfluss der Bauhütte von Salisbury.

Die Kathedrale von Lincoln rührt in ihrem grösseren westlichen Theil (ausser einigen älteren Stücken) aus der ersten, im



Grundriss der östlichen Theile der Kathedrale von Salisbury. (Nach Britton.)

östlichen Theil aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts her. Sie bildet eine glückliche, mit lebendiger künstlerischer Empfindung durchgeführte Mittelstufe zwischen englischer und französischer Art. Im westlichen Theile ist dies Verhältniss strenger und mit primitiveren Formen durchgeführt, im östlichen mit lebhafterer Zuneigung zu den Glanzformen französischer Gothik. Das mächtige Fenster, welches die (auch hier gerade abschliessende) Ostwand füllt, enthält das reichste Beispiel edel durchgebildeten Maasswerkes nach französischem System. Unter den Aussentheilen kommt auch hier besonders der in stattlich frühgothischer Behandlung ausgeführte Mittelthurm in Betracht. — Die Façade der Prioreikirche von Binham und die der Ruine der Abteikirche von Croyland zeigen eine Nachbildung der glänzenden Maasswerkmuster von Lincoln.

Die kleine Kathedrale von Lichfield [1] zeigt in ihren westlichen Theilen, bei zierlich reicher Ausstattung, ein ähnliches Bestreben zur Combinirung englischer und französischer Motive, doch in erheblich geringerer gegenseitiger Durchdringung. Der zweithürmige Façadenbau ordnet sich wesentlich nach französischem Princip, entbehrt aber aller kräftigen Grundzüge des letzteren (selbst der Strebepfeiler) und ist wiederum mit willkürlich kleiner Dekoration bedeckt. Die Osttheile sind zumeist aus beträchtlich späterer Zeit.

Die Abteikirche von Westminster zu London (seit 1245) ist das einzige Beispiel einer unbedingten Aufnahme des französischen Systems, im Chorplane mit Umgang und Kapellenkranz, im Aufbau mit mächtig emporstrebenden Verhältnissen, der hierauf bezüglichen Organisation der Innenformen, der Entwickelung des Strebesystems im Aeusseren. Dabei ist das Ganze auf ein ernstes und strenges Gesetz zurückgeführt, das, allem dekorativen Ueberfluss abgethan, nur durch seine eigne Hoheit in Verhältnissen und entscheidenden Formen wirkt. Englisch nationelle Bildungsweise wird nur in untergeordneten Detailformen ersichtlich. (Die mittlere Chorkapelle musste später der Prachtkapelle Heinrich's VII. weichen. Der Façadenbau rührt erst aus dem 18. Jahrhundert her.) — Verwandte Planform hat ausserdem nur der Chor der Abteikirche von Tewkesbury.

Vorzüglich bezeichnende Beispiele für das englisch frühgothische System und für den Stufengang seiner Entwickelung sind ferner in einer Reihe von Kapitelhäusern enthalten. Das bei der Kathedrale von Oxford ist einfach viereckig, in zierlich edelm Frühcharakter. Die übrigen sind polygonisch, zumeist mit einer das Gewölbe stützenden Mittelsäule: das Kapitelhaus zu Lincoln, in schmuckreicher Strenge; — das zu Lichfield, in üppiger Ornamentik; — das von Westminster, in dem strengern Charakter des Kirchenbaues; das zu Salisbury, schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in vorzüglich gediegener Würde und einer Entfaltung des gothischen Systems von reichem Adel; — das zu York, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, ebenfalls reich und bedeutend, aber schon von etwas geringerer Durchbildung; — das zu Wells, um 1300, mit mehr willkürlichen Formen, merkwürdig durch einen kryptenartigen Unterbau.

Im Uebrigen fehlt es nicht an einer erheblichen Zahl kleinerer Stadtkirchen, welche die Typen der Epoche des 13. Jahrhunderts tragen. Zuweilen kommt bei diesen jener primitive Uebergang von der Form einfacher Lanzetfenster zu der Maasswerkgruppirung vor, der in Frankreich an der Kathedrale von Soissons, an der Kirche von St. Leu d'Esserent (S. 320) u. s. w.

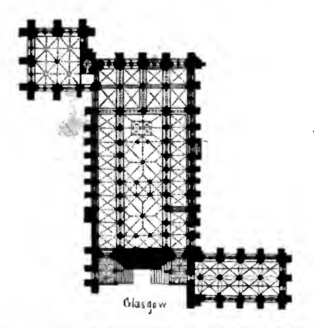
[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 52 (7. ff.)

angemerkt wurde. Als derartige Beispiele sind die Kirchen von Bronsover (Warwickshire) und von Cotterstock (Northamptonshire) zu nennen.

Anderweit bewährt sich der nationelle Sinn in mancherlei Dekorativ-Architekturen. Grabmonumente, wie das des Erzbischofes Walter Grey (gest. 1255) in der Kathedrale von York, des muthmasslichen Erbauers des Querschiffes der letzteren, das des Bischofes G. Bridport (gest. 1262) in der Kathedrale von Salisbury, sind mit stattlichem Schmuck von Säulen- und Bogenwerk versehen. Sogenannte „Steinkreuze", Gedächtnisspfeiler mit Statuentabernakeln und mit krönender Thurmspitze, wie die zu Geddington bei Kettering, in der Nähe von Northampton und zu Waltham, die (neben einer grösseren Zahl nicht mehr vorhandener) im J. 1290 dem Andenken der Königin Eleonor errichtet wurden, kommen unter den Werken solcher Gattung vorzugsweise in Betracht.

Schottland bildet im 13. Jahrhundert die Formen der englischen Frühgothik nach, im Ganzen in strenger Behandlung, im Einzelnen mit länger bewahrten romanischen Reminiscenzen.

Noch übergangsartige Elemente zeigen sich in dem Kapitelhause von Inchcolm (an der Mündung des Forth), an der ansehnlichen Abteikirche von Aberbrothoc, an dem südlichen



Grundriss der Krypta der Kathedrale von Glasgow. (Nach Collie.)

Querschiffflügel der Kathedrale von Elgin (seit 1223), deren Chor die entwickelten Formen der Schlusszeit des Jahrhunderts (nach 1270) trägt, während das Uebrige noch später ist.

Energische Durchbildung des frühgothischen Systems hat die Kathedrale von Glasgow, namentlich der um 1240 erbaute Chor, unter dem, durch das abfallende Terrain bedingt, eine ausgedehnte Krypta angelegt ist. Der westliche Theil schliesst sich



Fenstermaasswerk in der Kathedrale von Glasgow. (Nach Billings.)

den Formen des Chores in fortschreitender Entwickelung an. Das Mittelschiff hat eine flache Decke. — Andre Beispiele des Systems, im Einzelnen mit Beibehaltung romanisirender Rundform (die sich selbst auf die schottische Spätgothik vererbt), sind: die Abteikirche von Paisley, südwestlich von Glasgow, die Ruine der Abteikirche von Pluscardine, südwestlich von Elgin, der Chor der Kathedrale von Dunfermline und Theile der Kathedrale von Dunblane (beide verändert), sowie das Mittelschiff der Ruine der Kirche von Holyrood bei Edinburgh.

In der Ruine der kleinen Kathedrale der Hebriden-Insel Iona mischen sich die Formen alterthümlicher Frühgothik mit späteren. — Im östlichen Chortheil der Kathedrale von Kirkwall, auf den Orkney's, erscheint das ältere System (S. 145) in gothisch umgebildeter Behandlung. —

In Irland scheinen die Abteikirchen von Jerpoint, Newtown und Bective der gegenwärtigen Epoche anzugehören.

Skandinavien.

Norwegen nimmt, wie es schon in den dortigen Steinbauten des spätromanischen Styles der Fall gewesen war, auch in der Frühgothik das englische Muster unmittelbar auf.

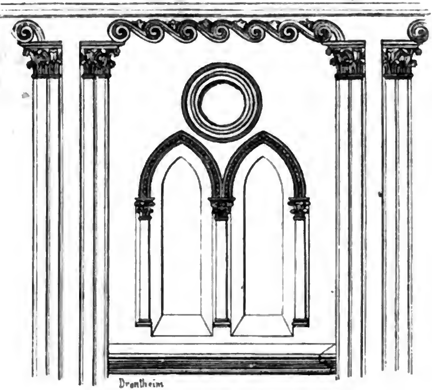
Ein überaus merkwürdiges Werk, welches aus solcher Uebertragung des Systems und zugleich aus dessen sehr eigenthümlicher Verarbeitung und Durchbildung hervorging, ist der Dom von Drontheim. Der Querbau desselben (S. 243) war bereits in jüngstromanischen Formen ausgeführt worden. Ihnen schloss sich, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts der Chorbau, seit 1248 der Bau der Vorderschiffe an. Später ist mannigfaches Verderben über das Gebäude ergangen, so dass nur noch Theile seiner ursprünglichen Anlage (diese auch hie und da mit einiger Ueberarbeitung) erhalten sind. Der Chor besteht aus einem, die ursprüngliche Anlage zumeist nur in den Mauern seiner Seitenschiffe bewahrenden Langbau und einem, den östlichen Abschluss



Oestliche Ansicht des Doms zu Drontheim. (Nach v. Minutoli.)

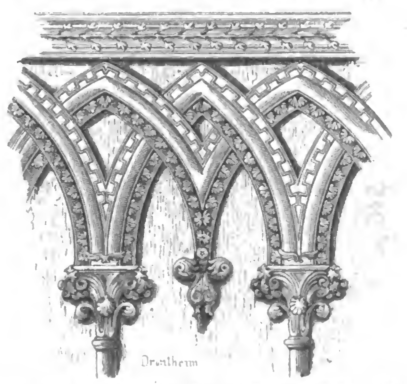
bildenden prachtvollen Kuppeloctogon. Hier entwickelt sich, durch günstigstes Stein-Material unterstützt, aller Glanz des dekorativen Elementes englischer Frühgothik, dem sich im Einzelnen romanische Reminiscenzen, Züge einer wundersamen

klassischen Behandlung, eines üppig spielenden phantastischen Elementes einmischen; dabei ist ein völlig rhythmisches Ebenmaass



Dom zu Drontheim. Vom Aeusseren des Chor-Seitenschiffs. (Nach v. Minutoli.)

in den Verhältnissen, ist das Ganze (soviel davon erhalten) mit freiem Sinne zur feierlichen Totalwirkung durchgebildet. Es



Dom zu Drontheim. Von den Wandarkaden im Umgange des Octogons. (Nach v. Minutoli.)

ist das Werk eines Meisters, dem das vollste Material der Formen zu Gebote steht, der sich mit Freuden als den Herrn desselben

empfindet und der dem fremd Eingeführten zugleich den Hauch eines dichterischen Gefühles giebt, welches dem Boden der heimischen altnordischen Poesie (wie weiland die seltsam phantastischen Gebilde in den Schnitzwerken der norwegischen Holzkirchen) entsprossen zu sein scheint. Die Vorderschiffe, von denen nur die äussern Umfassungsmauern vorhanden sind, zeigen dieselbe Richtung, aber in nicht ebenso reicher Phantasie, in schärferer Entwickelung des eigentlich gothischen Elements, in unbedingter Hingabe an das englische Stylmuster.

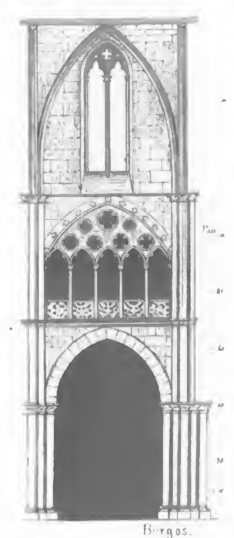
Andre, freilich bedeutend geringere Beispiele der Nachbildung englischer Frühgothik sind: der östliche Theil der Marienkirche zu Bergen (nach 1248), der Westbau des dortigen Domes und, wiederum in etwas reicherer Formation, der Chor des Domes von Stavanger, — auch wie es scheint, die Kirche von Dale in Sogn, deren Portale besonders gerühmt werden.

Schweden scheint die gothische Stylform zunächst durch norddeutsche Vermittelung empfangen zu haben. Die Monumente des Südens, die der Provinz Schonen, haben namentlich Uebereinstimmendes mit der deutsch gothischen Architektur. Zu nennen sind hier, als Beispiele von noch übergangsartiger Behandlung, die Kirche des 1267 gestifteten Graubrüderklosters zu Ystad und die kleine Kirche zu Skanör, als ein Bau von schlicht-gothischer Strenge die Liebfrauenkirche zu Helsingborg (mit erhöhtem, aber der Fenster entbehrendem Mittelschiff.) — Weiter nördlich scheint die Kirche von Strengnäs, am Mälar-See, ebenfalls noch Motive des Uebergangsstyles zu enthalten. — Die Kathedrale von Upsala, angeblich seit 1287, erinnert an diejenigen Kirchen der deutschen Ostseelande, die das Schema der französischen Kathedralen in streng nüchterner Bildung, nach den Bedingnissen des Ziegelbaues umgestaltet, aufnehmen und als deren erstes Beispiel die Marienkirche von Lübeck (S. 361) voransteht. Als Baumeister dieser Kathedrale wird ein Franzose, Etienne de Bonneuil, genannt. Die Bedeutung des französischen Einflusses, der hiemit bezeichnet zu sein scheint, das Wechselverhältniss zwischen den baulichen Unternehmungen der nördlichen und der südlichen baltischen Küstenlande wird in Zukunft hoffentlich durch eingehendere Forschungen, als über diese Punkte bis jetzt vorliegen, ermittelt und festgestellt werden.

Spanien.

In der spanischen Gothik des 13. Jahrhunderts zeigt sich eine volle Hingabe an das reiche nordfranzösische Vorbild, modificirt durch einen eigenthümlich romantischen Sinn, der sich in Nachklängen des schmuckreichen Romanismus dieses Landes, in fortgesetzten Einwirkungen der phantastischen Motive maurischer Architektur kund giebt. Doch verstatten die bis jetzt vorliegenden Mittheilungen, denen es auch für die in Rede stehende Epoche an zureichenden bildlichen Darstellungen fehlt, noch kein näher eingehendes Urtheil, zumal über die Monumente geringeren Umfanges und über das, voraussetzlich gerade an diesen sich schärfer aussprechende nationelle Element.

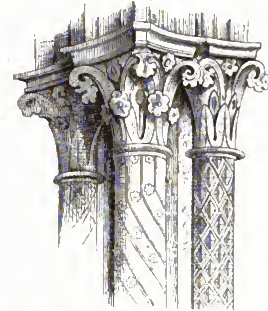
Das bedeutendste Monument im nördlichen Spanien ist die 1221 gegründete Kathedrale von Burgos. Sie hat das nordfranzösische Plan-Schema und den entsprechenden Aufbau, mit primitiv behandeltem innerem System, im Chore mit alterthümlichen Motiven, die z. B. die Schafte der Pfeilergliederung noch mit romanisch phantastischen Mustern bekleiden. Auch der Façadenbau ist entschieden nach französischer Art angelegt, doch in erheblichen Theilen seines glanzvollen Oberbaues (was auch bei andren Stücken der Kathedrale der Fall) späterer Zeit angehörig. — Unter den übrigen frühgothischen Kirchen von Burgos scheinen besonders S. Clara (nach 1218) und S. Esteban von Bedeutung, jene in ernster Strenge, diese in lebhafterer Gliederung ausgeführt.



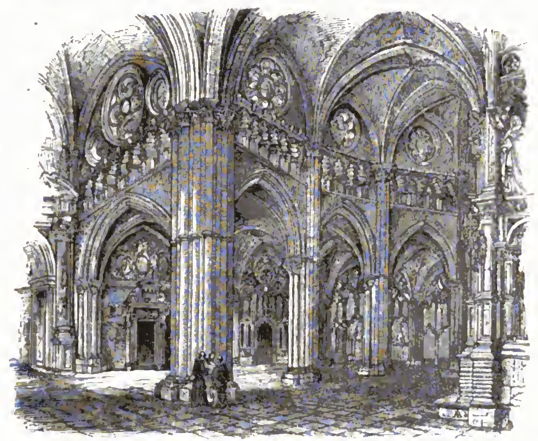
Kathedrale von Burgos. Inneres System. (Nach Guhl.)

Für die Erbauungszeit der Kirche S. Francisco zu Balaguer (nordöstlich von Lerida) wird das Jahr 1227, für S. Martin zu Huesca das Jahr 1250, für N. S. del Carmen zu Barcelona das J. 1287 als Bauzeit angegeben. — Neben andren Beispielen der nördlichen Districte ist der Portalbau der Façade von Tarragona nochmals zu erwähnen. — An Kreuzgängen sind der übergangsartig reiche Bau im Kloster von Veruela (südöstlich von Tarazona) und der schlichtgothische im Kloster von Huerta (zwischen Madrid und Zaragoza, — mit späterem Oberbau) zu nennen. —

Im südlichen Spanien ist die Kathedrale von Toledo,[1] 1227 gegründet, von hervorragender Bedeutung. Sie folgt im Aufbau dem Vorbilde der Kathedrale von Bourges in Frankreich (S. 327), in reichem fünfschiffigem Plane und mit stufenweise aufsteigenden Schiffhöhen. Bei lebhaft durchgeführter Gliederung des Innenbaues macht sich hier ein zierliches maurisch-romanisches Dekorationswesen geltend, welches dem baulichen Gefüge und seiner Wirkung, namentlich ebenfalls, wie es scheint, in der Chorpartie, einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt: in der Behandlung der Schiffarkaden und ihren spielend gemusterten Bögen; in den Gallieriearkaden über diesen, die sich, nach maurischer Art, aus bunt zusammengesetzten Bogenformen oder aus energischen Zackenbögen gestalten, in den Rosenfenstern über den Gallerieen des mittleren Seitenschiffes, u. s. w.



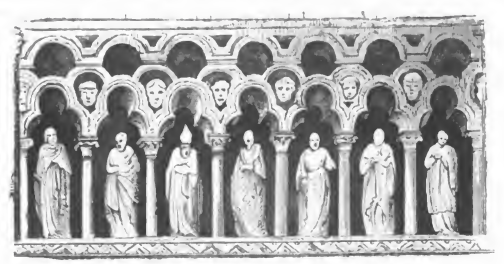
Kathedrale von Burgos. Kapitäle und Schaftansätze im Chorumgange. (Nach Villa-Amil.)



Innenansicht der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 58 (1).*

Dann gehören hieher die zumeist in massenhafter Strenge — zum Theil noch übergangsartig ausgeführten Kathedralen von Badajoz, Coria, Segorve, Baeza (die Reste der sog. alten



Chortriforium in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

Kathedrale) und die in schmuckreicher, halb maurischer Art behandelte Façade von St. Marcos in Sevilla. —

Ueber portugiesische Bauten, welche der Frühgothik des 13. Jahrhunderts angehören dürften, liegt bis jetzt Nichts vor.

Italien.

In Italien, in verschiedenen Punkten des Landes, machen sich die Versuche zur Einführung des gothischen Systems schon mit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts bemerklich. Aber es ist bereits (S. 248) darauf hingedeutet worden, dass hier der Romanismus sein Feld mit zäher Energie behauptete. Nicht nur ward (wie z. B. in Deutschland) längere Zeit hindurch zur Seite der gothischen Versuche in romanischen Stylformen gebaut; nicht nur ward (wie z. B. in England) die räumliche Grundstimmung der romanischen Epoche gewahrt und den gothischen Elementen mehr nur in der Fülle der Einzelformen sein Recht angethan; auch die wirkliche Composition des Baues, dessen Meister sich der Gothik zuzuwenden scheint, ist häufig die überlieferte romanische, während nur diese oder jene Motive der Detailbehandlung, der Gliederung, der schmückenden Zuthat den Anschluss an den gothischen Zeitgeschmack bekunden. Es entstehen hiedurch Mischformen, die in der That ebenso gut dem Romanismus wie der Gothik zugezählt werden können und bei denen nur der überwiegende geistige Zug, — Dasjenige, was der eigentlich künstlerischen Beseelung des Werkes angehört, den Ausschlag für die Classificirung desselben nach der einen oder der andern

Seite zu geben vermag. Das 13. Jahrhundert hat eigenthümlich merkwürdige Werke der Art, bei denen der bewegende Hauch im Sinne der Gothik über die romanische Grundform ergossen ist. Das dekorative Element erscheint somit auch hier, und völlig überwiegend, als das der Natur dieser Verhältnisse gemäss Entscheidende; aber es entfaltet sich, auf der ruhig schlichten Gemessenheit der gegebenen Grundformen, selbst in vorherrschend klaren Grundzügen, denen sich das zierliche Spiel des Einzelnen ebenso gemessen einreiht.

An sich erscheinen die Leistungen der italienischen Frühgothik nach den verschiedenen Districten des Landes, nach den Lokalschulen, nach der Richtung der einzelnen Meister, deren Individualität unter solchen Umständen wesentlich mit in's Gewicht fallen musste, sehr verschieden.

Zunächst sind die Gruppen der toskanischen Monumente von Bedeutung. Hier tritt der gothische Styl mit einem Bauwerke von gewichtiger Bedeutung ein, mit der Kirche S. Francesco zu Assisi (1228—53), der Mutterkirche des auch für die baugeschichtliche Entwickelung so einflussreichen Franciskanerordens. Sie besteht aus einer geräumigen, noch übergangsartig behandelten Unterkirche und aus einem Oberbau, welcher das gothische System in strenger und klarer Entwickelung, im Aeusseren in einfach massenhaftem Charakter und mit schlichter flach geneigter Bedachung (nach der üblichen Bauart des Südens) zeigt. Der erste Meister des Baues war ein Deutscher, Jacobus; der zur Zeit des Beginnes noch gänzlich unentwickelte Zustand der Gothik in Deutschland verstattet es aber nicht, das System von dort herzuleiten.

Der Dom zu Arezzo, angeblich nach einem Plan desselben Meisters gebaut, doch erst in der Spätzeit des Jahrhunderts beendet, hat im Innenbau, bei ebenfalls schlichter Behandlung, eine vorzüglich reine und würdige Entfaltung des gothischen Systems. Aehnlich, doch in noch mehr vereinfachter Formenbildung die seit 1278 erbaute Dominikanerkirche S. Maria Novella zu Florenz. Auch die weniger bedeutende Kirche S. Domenico zu Prato schliesst sich dieser Richtung an. — Die (modernisirte) Kirche S. Trinità in Florenz, um 1250 nach dem Plane des Nicola Pisano gebaut, zeigt die letztere zur trockenen Strenge umgewandelt. —

Wesentlich abweichend ist der Prachtbau des Domes von Siena, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Es ist ein romanisirender Pfeiler-Gewölbebau, der in der Gliederung der Pfeiler, in den leichten Verhältnissen mehr nur eine Andeutung der Gothik enthält, in der Fensterform das Gesetz der letzteren bestimmter ausprägt. Ueber der Durchschneidung der Schiffe erhebt sich, ebenfalls nach romanischer Ueberlieferung und in sehr eigner Anlage, eine Kuppel; der im Inneren durchgehende

Wechsel weisser und dunkler Marmorschichten, in auffälligem Widerspruch mit gothischem Formengefüge, ist ebenfalls romanische Reminiscenz. Die Westfaçade (seit 1284) gilt als ein Werk des Bildhauers Giovanni Pisano; sie hat gleichfalls die aus dem Romanismus dortiger Gegend überkommene Austheilung, aber in kräftig schmuckreicher Weise nach gothischem Gesetz — zumeist dem der französischen Gothik vergleichbar — durchgebildet, mit Säulenportalen, Gallerieen, grossen Rundfenstern und aufsteigenden Giebeln. (Andre Theile des Domes sind jünger.) — Die benachbarte Kirche von S. Quirico zeigt eine ähnliche Portalbehandlung; (1288). — Der Dom von Orvieto[1] seit 1290 von Lorenzo Maitano erbaut, im Innern eine überwiegend romanische Säulenbasilika, hat ein Nachbild jener Façade, deren energische Bildungen hier jedoch durchweg auf eine zarter dekorative Behandlung zurückgeführt sind, überall zur feinen Einrahmung der Sculpturen und Mosaiken, welche die Einzeltheile der Façade füllen, umgestaltet.

Es reihen sich, in verwandter Richtung, andre bauliche Werke des ebengenannten Giovanni Pisano an: die stattliche Halle des Campo Santo zu Pisa (1283), das dortige Kirchlein S. Maria della Spina, mit glänzend dekorativer Ausstattung des Aeusseren, der Ausbau des Domes von Prato, die Kirche S. Domenico zu Perugia; (hievon in dem vorhandenen Bau der viereckige Chorraum.) —

Wiederum eine andre Richtung entwickelt sich in Florenz mit dem Ausgange des Jahrhunderts, in der umfassenden Thätigkeit des dortigen Meisters Arnolfo di Cambio. Ihre Besprechung ist indess, da sie die Bestrebungen des 14. Jahrhunderts einleitet, der folgenden Periode vorzubehalten.

Gleichzeitig beginnt in der toskanischen Architektur die künstlerische Gestaltung eines mächtigen Pallastbaues. Es sind feste Steinhäuser, in ihrem fast kastellartigen Gepräge auf eine Zeit vielfacher städtischer Wirren und das Bedürfniss der Sicherung zurückdeutend, in den zierlichen Arkadenfenstern der Obergeschosse das Behagen des also gesicherten Daseins bezeichnend. Einige noch übergangsartig behandelte Palläste, wie der Pallast Guinigi zu Lucca, der Pallast del Podestà zu Orvieto, der Pallast del Commune zu Perugia, bezeichnen die Epoche des 13. Jahrhunderts, der im folgenden die vorzüglich glänzende Entwickelung folgt.

Oberitalien zeigt in einigen schon (S. 252) genannten Gebäuden, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, in den gothischen Formen den

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 57 (6.)*

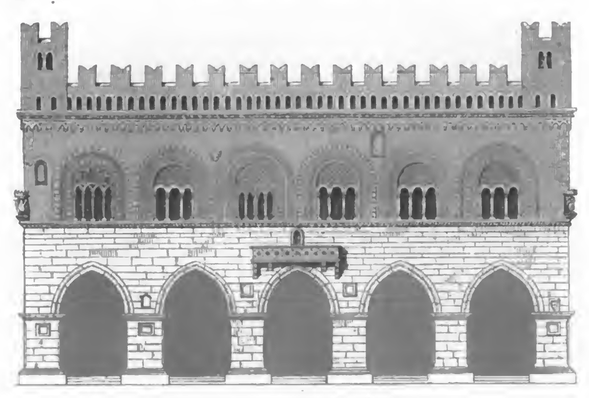
Eintritt der nordischen Fremdform. S. Andrea zu Vercelli und besonders der Dom von Asti kommen in ihren gothisirenden Theilen für dies Verhältniss besonders in Betracht. — Noch mehr die Façade des Domes von Genua, welche eine unmittelbare Einwirkung französischer Muster, doch unter dem gleichzeitigen Einfluss toskanischer Behandlungsweise, erkennen lässt.

In Venedig erscheinen an S. Maria dei Frari (seit 1250, — angeblich nach einem Plan des Nicola Pisano gebaut) und an S. Giovanni e Paolo (angeblich von Schülern dieses Meisters ausgeführt) die Beispiele frühgothischen Säulenbaues, wobei sich dem aus Frankreich überkommenen Motiv Einzelheiten italienischer Behandlung zugesellen; bei der ersten in einer strengeren, bei der zweiten in einer freieren Gesammtfassung.

Des Festhaltens der Elemente des Romanismus im Mailändischen, der nur zögernd eintretenden gothisirenden Behandlung, der Hauptbeispiele solcher Richtung ist bereits (S. 253) gedacht. Entschiedener gothisches Element tritt bei einigen andern Monumenten hinzu: bei der Augustinerkirche und bei S. Francesco zu Pavia, bei dem Dome von Vicenza, bei S. Eufemia und S. Nazario zu Verona, u. s. w.

Die vorzüglich bedeutenden und eigenthümlich ausgeprägten Werke der oberitalienischen Architektur dieser Epoche bestehen in öffentlichen städtischen Pallästen, Urkunden der selbstbewussten Blüthe, der freien Entfaltung des lombardischen Städtelebens. Im charakteristischen Gegensatz gegen die kastellartige Abgeschlossenheit der toskanischen Palläste bilden sie im Erdgeschoss einen durch starke Pfeilerarkaden rings geöffneten weiten und schattigen Versammlungsraum, während die Säle des Obergeschosses mit prachtvoll ausgestatteten Arkadenfenstern versehen zu sein pflegen. Die künstlerischen Formen sind auch hier, für die Zeit des 13. Jahrhunderts, wesentlich noch die des Ueberganges vom Romanismus zur Gothik, die Pfeilerarkaden in spitzbogiger, die Fenster in rundbogiger Form, die letzteren gern durch die im Oberbau zumeist angewandte Ziegeltechnik, mit reichster Musterung versehen. Strengere und schlichtere Beispiele sind der sogen. Broletto zu Monza und der zu Como. Ein höchst ausgezeichneter, in glänzender Würde durchgebildeter Bau ist der Palazzo pubblico zu Piacenza, seit 1281. Aehnlich, doch einfacher behandelt, der Palazzo pubblico zu Cremona; in bestimmter ausgesprochener Gothik, wiederum mit reichstem Formenschmuck, die dortige „Casa delle finanze“ (oder „Gerichtshalle“). Andres aus späterer Zeit.

Daneben sind einige fürstliche Residenzen zu erwähnen. Namentlich das Schloss der Visconti zu Pavia, ein ausgedehnter Bau, aussen in einfach festen und strengen Formen, aber mit um so stattlicherer Hofarchitektur: spitzbogigen Säulenarkaden und reichen romanisirenden Arkadenfenstern über diesen. Andre Be-



Palazzo pubblico zu Piacenza. (Nach Osten.)

handlung, etwas jünger, an den alten Theilen des Schlosses von Mantua.

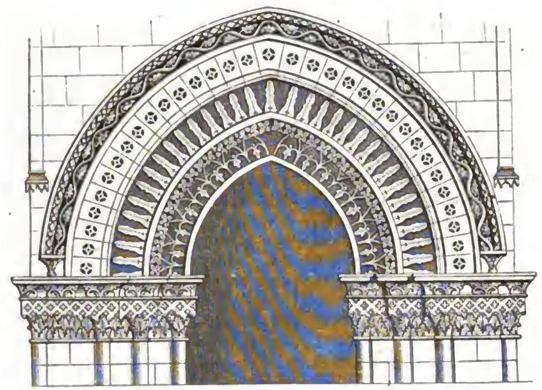
In Süditalien zeigt sich an einigen Kirchenbauten von Neapel der französische Einfluss, den die französische Herrschaft des Landes (seit 1265) mit sich führen musste; am Chore von S. Lorenzo, an S. Domenico Maggiore, an S. Pietro a Majella.

Die Façade der Kirche von Collemaggio zu Aquila lässt eine Annäherung an die toskanischen Prachtfaçaden dieser Zeit, in phantastisch barocker Verwendung dortiger Motive, erkennen.

Im südlichen Apulien sind die Kirchen von S. Maria d'Arbona und von S. Pietro in Galatina als Werke von schlicht gothischem, noch übergangsartigem Charakter anzumerken.

Einige sicilianisch gothische Monumente dieser Zeit deuten, neben Reminiscenzen der älteren heimischen Geschmacksrichtung, auf einen vorwiegend lombardischen Einfluss: S. Francesco zu Palermo (seit 1255) und S. Agostino ebendaselbst; das Portal von S. Giorgio und das des Ospedale zu Girgenti; die Façade von S. Agostino zu Trapani; u. s. w.

Eine Reihe dekorativer Architekturen kommt schliesslich für die italienische Gothik des 13. Jahrhunderts in Betracht. Sie haben das Eigenthümliche, dass in ihnen die schärfsten Gegen-



Portalbogen von S. Agostino zu Palermo. (Nach H. Gally Knight.)

sätze des Zeitgeschmackes, nicht selten mit feinem Takt, in Verbindung gesetzt zu sein pflegen: antikisirende Behandlung bei gothischem Aufbau. Indess beruhen die Veranlassungen auf individuel zufälligen Gründen. Theils sind es Werke toskanischer Schule, namentlich jene Kanzeln des Nicola Pisano zu Pisa und Siena (S. 274 u. ff.), wo die klassische Durchbildung der figürlichen Sculpturen auf dasselbe Verhältniss auch in der architektonisch dekorativen Sculptur führte; theils Werke der römischen Cosmaten-Schule, wo das ältere Erbe antikisirender Behandlung auch bei der Zuwendung zu den gothischen Hauptformen beibehalten wurde. Hauptwerke dieser Schule sind: die Ausstattung der Kapelle Santa Sanctorum und S. Giovanni in Laterano zu Rom vom Jahr 1280; das Altartabernakel in S. Paolo fuori le mura, 1285 von einem Meister Arnolphus gefertigt, und andere in S. Cecilia und in S. Maria in Cosmedin, ebendaselbst; das Grabmonument von Papst Hadrian V. (gest. 1276) in S. Francesco zu Viterbo; zwei jüngere Grabmonumente in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Bildende Kunst.

Der Feststellung des gothischen Architektursystems folgte die bildnerische Ausstattung, die Entwickelung des formalen Gesetzes ihrer Behandlung, die der Richtung und Stimmung ihres

geistigen Gehaltes. Die gothische Bildnerei des 13. Jahrhunderts hat mit der architektonischen Composition die Grösse und Einfalt der Linien, den in maassvoller Strenge aufstrebenden Zug, den Ausdruck eines kräftig ringenden Gefühles gemein. Aus schlichten Grundformen, aus mehr oder weniger conventionellen Motiven, im Einzelnen nicht ohne eine Wechselwirkung mit dem klassischen Elemente vorangegangener oder gleichzeitiger jüngster Bestrebungen des Romanismus, entwickelt sie sich zur Ausprägung feierlicher Würde, begeistigten Affektes, in ausgezeichneten Fällen selbst zu einer wiederum fast staunenswerthen Sicherheit des körperlichen Daseins. Aber das Wechselverhältniss zwischen architektonischer und bildnerischer Production bleibt zunächst noch von unbedingt entscheidendem Einflusse; so überaus mächtige Anregung diese von jener empfängt, so findet sie doch zugleich in der künstlerischen Gliederung wie in den technischen Bedingnissen des architektonischen Ganzen ihre Schranke. Auch die unabhängigeren Leistungen gehen über die letzteren nicht hinaus. Aus demselben Grunde tritt die umfassendere bildnerische Thätigkeit frühgothischen Styles vorzugsweise nur da ein, wo das architektonische System sich in der ganzen Summe seiner reichen Consequenzen geltend macht.

Sculptur.

Frankreich.

Die Sculptur kommt an den grossen Kathedralen der französischen Nordostlande in höchst ausgedehnter, höchst folgenreicher Weise zur Anwendung. Der Aussenbau, namentlich der der Façaden, ist wesentlich auf die sculptorisch bildnerische Ausstattung berechnet. Die Freude an diesem Schmuck, an seiner sprechenden Wirkung, an der Offenbarung des durch ihn vermittelten gedanklichen Gehaltes ist so gross, dass selbst das Uebermaass der Verwendung kein Bedenken erregt, dass hiedurch selbst die energische Gestaltung des Einzelstückes der architektonischen Composition (so entschieden das architektonische Gesetz an sich seine Herrschaft behauptet) verdunkelt wird. Die Portale füllen sich durchaus mit Sculpturen, sowohl die Basamente und die Gliederungen der Seitenwandungen als die Bogengeläufe der mittlern Thürpfosten, die Oberschwelle über diesen, das von letzteren getragene Bogenfeld (die Lünette oder das Tympanon). Nur die charakteristischen architektonischen Linien blieben, während Alles in ihrem Einschlusse durch Bildwerk belebt erscheint und sich diesem Einschlusse in gedrängter, selbst die rhythmischen Verhältnisse zum Theil beeinträchtigender Weise einfügt,

in den geneigten Linien der Bögen auf widersinnige Weise hängend, das Spitzbogenfeld durch Friesreihen hässlich zerschneidend. Erst die Einführung der Giebelkrönung über dem Spitzbogen des Portales fasst diesen gewaltsamen Reichthum energisch zusammen; aber in dem Felde zwischen seinen Schenkeln und denen des Bogens entsteht abermals ein Raum für bildnerische Bethätigung. Ebenso füllen sich die Gallerieen, welche der französische Façadenbau liebt, mit Reihen von Gestalten; andre an andern Einzelstellen, in den Baldachinen der Strebepfeiler u. dergl. Den Inhalt bilden die grossen Mysterien der christlichen Offenbarung, in dogmatischer Entwickelung, in den Gestalten der Persönlichkeiten der heiligen Bücher, in symbolischer Fassung, verbunden mit besonderen legendarischen Vorgängen je nach der Bezugnahme auf besondre Heilige, denen das kirchliche Gebäude gewidmet ist, mit Beziehungen auf die realen Vorkommnisse des Lebens, auf ihre Wiederkehr im Jahreslaufe, zur Weihe solcher Beziehungen durch die geheiligte Bedeutung des Ganzen. Es sind grossartigste Conceptionen, welche die Kräfte zur geistigen Durchdringung der Gesammtaufgabe, zur technisch-künstlerischen Durchbildung des Einzelnen in nachdrücklichster Weise wachrufen mussten. Aber die ungeheure Fülle — als solche kaum mit einer andern kunsthistorischen Erscheinung vergleichbar als mit der unermesslichen bildnerischen Ausstattung altägyptischer Monumente — musste, wie in Aegypten, die Bedeutung der künstlerischen Entwickelung für das Grosse und Ganze von vornherein in Frage stellen. Das gedankliche Element kam über eine gewisse schematisch-cyklische Norm nicht hinaus und konnte dies um so weniger, als die architektonische Disposition eine durchgehende Zersplitterung in lauter Einzelobjecte zur Folge hatte. Die Massen des zu beschaffenden Einzelnen machten einen Aufwand von Kräften nöthig, denen die durchgreifende und sichre Vorbereitung fehlte, welche nur (wie weiland die Grundlage der griechischen Kunst) aus einem Schulbetriebe von jahrhundertelanger Dauer hervorgehen konnte; man war somit genöthigt, ungleichartige Kräfte zur Verwendung zu bringen und sich häufig mit allgemeiner Andeutung der künstlerischen Intentionen, mit conventioneller Fassung, nicht ganz selten mit barbaristisch roher Behandlung zu begnügen. Die architektonische Anordnung brachte es ferner, wie schon erwähnt, mit sich, dass die bei Weitem überwiegende Zahl der Aufgaben die Darstellung der in ruhiger Haltung in sich abgeschlossenen Einzelgestalt betraf und somit vorzugsweise nur die bei solcher in Frage kommenden Momente der geistigen und körperlichen Existenz wirksam durchgearbeitet werden konnte. Dennoch aber war die allgemeine geistige Bewegung mächtig genug, um auch in bildnerischer Beziehung eine grossartige Gesammtwirkung, eine würdige Totalität des Styles zur Erscheinung

zu bringen, um sich in einzelnen Gebilden dem Gesetze vollendeter Schönheit, der Darstellung höchsten geistigen Adels in harmonisch durchgebildeter Körperlichkeit, glücklich anzunähern.

Für den Beginn der stylistischen Entwickelung, noch im Uebergange von der conventionellen starren Fassung der älteren, oben besprochenen Portalsculpturen, werden die an der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Kirche von Mantes als bezeichnende Beispiele namhaft gemacht. Für eine naiv derbe Aussprache der neuen künstlerischen Intentionen die am Westportale der Kathedrale von Laon. [1]

Sodann, ebenfalls der Frühzeit des 13. Jahrhunderts angehörig, die Sculpturen an der Westfaçade der Kathedrale von Paris, [2] soweit sich dieselben nach Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nach den Zerstörungen der Revolution am Schlusse desselben, nach neuern Herstellungen in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten haben. Es ist schon auf die Unterschiede in der Portalanlage dieser Façade hingedeutet. Mit dem nördlichen Seitenportale (Porte de la Vierge) scheint die vorhandene Anlage des Façadenbaues begonnen zu haben. Seine Sculpturen verlassen jenes starre Gesetz, ohne aber bereits eine neue stylistische Fassung durchzubilden; bei allgemein tüchtiger Anlage hat ihre Behandlung noch etwas Unentschiedenes, in der Gewandung noch einen fast schlaffen Zug, mit handwerksmässigem Nachklange antikisirenden Elements. Um so bedeutender ist hier dagegen die hervorbrechende Regung innerer Empfindung; sie führt zu einer glücklichen Gesammtanordnung, zu reizvollen und klaren Motiven im Einzelnen der Geberdung, zum Ausdruck hohen Ernstes und stiller beseelter Grazie, selbst schon zu einem Typus reiner Idealschönheit in der Bildung der Köpfe. Namentlich die in der Lünette enthaltene Reliefdarstellung des Begräbnisses der h. Jungfrau ordnet sich in feierlich hoher Anmuth. — Das Mittelportal, mit der in grossartig cyklischer Folge entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts, hatte durch jene Veränderungen sehr gelitten. Das südliche Seitenportal hat, neben den erwähnten älteren Stücken (S. 316) nur geringere Theile der gegenwärtigen Epoche. — Aus späterer Zeit, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, rühren die Sculpturen an den Querschiffgiebeln her.

Es folgen die Sculpturen an den Portalhallen des Querbaues der Kathedrale von Chartres. [3] Hier erscheint das neue stylistische Element in würdevoll primitiver Eigenthümlichkeit, in noch strenger Haltung der Gestalten, in wohlverstandener, feinfaltig geordneter Gewandung, mit dem Ausdruck feierlicher Stille in den noch etwas conventionell gebildeten Köpfen. —

[1] Vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 731, 735. — [2] Vergl. Bisson, reproductions photographiques. — [3] *Denkmäler der Kunst*, *T. 59 (6), 60 A (1)*.

Ihnen reihen sich die Sculpturen der Kathedrale von **Amiens** an, Arbeiten eines schon ausserordentlichen Umfanges, deren Ausführung voraussetzlich längere Zeit in Anspruch genommen hat, theils in einer noch alterthümlichen Behandlung, [1] theils in einer stylistischen Fassung, deren so schlichte wie grosse und kräftige Linien den neuen Styl der Zeit bereits in völlig charakteristischer Entwickelung zeigen. Die Christusstatue am Mittelpfeiler des Hauptportales ist eine Arbeit von einfach strenger Würde. Ein Relief der Apostel an der Oberschwelle des Südportales ist durch die Momente naiven Beisammenseins eigenthümlich anziehend. — Dann die Sculpturen der Kathedrale von **Rheims**, [2] Werke von noch grösserm Umfange, noch längerer Arbeitszeit, noch schärfer charakterisirten Unterschieden der künstlerischen Kräfte. Es fehlt nicht an Sculpturen, welche wiederum noch jenes Gepräge alterthümlicher Strenge tragen, doch sich zugleich durch grossartige und kraftvollere Gesammtmotive, zum Theil in merkwürdiger Annäherung an die Principien klassischer Gewandung, auszeichnen; es fehlt nicht an solchen, die eine schwere, plumpe, barbaristisch rohe Behandlung zeigen. Andre, in erheblicher Zahl, haben das Gepräge eines freien Adels, in der Haltung und Geberde des Körpers, in den grossen und breiten Motiven der Gewänder, in dem seelenvollen Ausdruck der Köpfe. Zur lauteren Vollendung — über die Schranken stylistischer Beschränkung hinaus — steigert sich diese letztere Richtung in der Statue eines segnenden Christus am Portal des nördlichen Querschiffflügels, einer Gestalt von edelster Körperlichkeit, von einer Gewandung, welche den alten Salvatortypus in feierlichster Würde und flüssig freier Bewegung wiedergiebt und nicht minder in Kopf und Antlitz (bei nur noch etwas starr gebildeten Augen) den Ausdruck erhabenster Milde erreicht. — Auch die Sculpturen im Innern der **Ste. Chapelle zu Paris**, Apostelstatuen u. A., zeigen die



Christusstatue am Hauptportal der Kathedrale von Amiens. (Nach Viollet-le-Duc.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 60 A (2). — [2] *Ebenda*, T. 60 A (3—6).

Vollentwicklung des Styles, die grossen Linien desselben in freier Würde und Fülle zur Erscheinung bringend.

Dieselbe sculptorische Ausstattung, in grösserem oder geringerem Umfange, die verschiedenen Stufen der Entwickelung bezeichnend, wiederholt sich mannigfach an andern Monumenten der nordöstlichen Districte. Nähere Forschungen und Mittheilungen über ikren künstlerischen Gehalt, als bis jetzt überhaupt vorliegen, werden in Zukunft hoffentlich umfassendere Belehrung gewähren. —



Apostelstatue in der Ste. Chapelle zu Paris. (Nach Viollet-le-Duc.)

Bei Uebertragung des architektonischen Systems in die andern Provinzen von Frankreich scheint der bildnerischen Zuthat im Ganzen nicht dieselbe Bethätigung zugewandt zu sein. Die Normandie sieht hievon, wie schon früher angedeutet, in den meisten Fällen ab. Doch finden sich auch hier im Einzelnen sehr bemerkenswerthe Beispiele. So an den alten Theilen der Façade der Kathedrale von Rouen, wo z. B. die Reliefdarstellungen in dem Bogenfelde des einen Seitenportales (aus der Geschichte des Täufers Johannes) einen Styl von herber Feinheit, aber mit lebhafter Empfindung für das Körperliche und mit hoher Würde in den weitfaltigen Gewändern entwickeln. In Burgund sind die in strengem Adel behandelten Sculpturen am Portal der Kathedrale von Auxerre, auch einzelne, in ähnlichem Sinne durchgebildete Dekorativsculpturen in den Kirchen von Vézelay und von Sémur-en-Auxois, — im Südwesten die nicht minder trefflich ausgeführten Arbeiten an dem Portal von St. Séverin zu Bordeaux v. J. 1267 hervorzuheben.

Anderweit kommt die Sculptur der Grabmonumente, mit den Gestalten der Bestatteten, mit sonstiger bildnerischer und dekorativer Zuthat, in Betracht.

Ein Paar eherne Grabtafeln mit Reliefbildungen der Art, im Dome von Amiens, die Monumente der Bischöfe Eberhard von Fouilloy (gest. 1223) und Gottfried von Eu (gest. 1237) geben für die Entwickelungsmomente in der früheren Zeit des Jahrhunderts charakteristische Belege. Die Gestalten erscheinen beiderseits in strenger Würde, mit wohl durchgebildeter, feinfaltiger Behandlung.

Eine Fülle von Grabmonumenten, im üblichen Steinmaterial, wurde unter der Regierung Ludwig's des Heiligen, um die Mitte des Jahrhunderts, ausgeführt. Er schmückte die Gräber seiner Vorfahren mit derartigen Werken; er sorgte ebenso für die Gräber seiner Angehörigen. Die Monumente sind gegenwärtig in den Grüften von St. Denis versammelt.[1] Die Arbeiten charakterisiren sich durch die grossen und vollen Linien seiner Epoche; die Menge des Gleichartigen, wo überall ein einfaches Motiv zu wiederholen und der Erfindungsgabe durch Anknüpfung an Erscheinungen des Lebens zumeist keine Unterlage gegeben war, führt aber zu einer überwiegend handwerksmässigen Behandlung. Zu den bessern unter den Monumenten der Vorfahren gehören die Robert's I. und seiner Gemahlin; namentlich die Gestalt der letzteren zeichnet sich durch die kraftvoll reichen Linien der Gewandung aus. Von vorzüglichem Werthe, durch das Gepräge individuellen Adels hervorstechend, sind die Monumente von Ludwigs Bruder Philipp und von seinem Sohne Ludwig; beide, aus der Abtei von Royaumont stammend, sind zugleich mit ebenso trefflich sculptirten Tumben, auf deren Oberfläche die Gestalten ruhen, versehen.

Welcher Gegensätze das künstlerische Gefühl aber noch fähig war, bezeugen die aus vergoldetem Kupfer gearbeiteten und mit reichem Emailschmuck versehenen Grabmonumente zweier anderen Kinder des Königs, Johann und Blanca, welche gleichfalls aus Royaumont nach St. Denis versetzt sind. Bei höchster Zierlichkeit des Ornaments haben die Gestalten hier ein embryonisch rohes Gepräge, mit völlig erstarrtem Ausdrucke.

Deutschland.

Deutschland wendet sich mit der zögernden Annahme der gothischen Architektur auch der bildnerisch gothischen Stylform in zögernder Weise zu. Die Zurückführung des architektonischen Systems auf ein schlichteres Maass hält den Wunsch nach ähnlich reicher Ausstattung wie in Frankreich fern; der zufällige Umstand, dass es im Laufe des 13. Jahrhunderts überhaupt nur zu wenigen gothischen Façadenbauten von Bedeutung kam, beschränkt auch die äussere Veranlassung. Doch bekunden die bildnerischen Werke des 13. Jahrhunderts, welche der gothischen Stylform folgen, im Einzelnen ein lebendiges und wiederum zur selbständigen Eigenthümlichkeit durchgebildetes Streben. Die Betrachtung sondert sich nach den lokalen Gruppen.

[1] Vergl. de Guilhermy, monogr. de l'église roy. de St. Denis etc.

In den nordwestlichen Landen ist eine Reihe von Beispielen anzuführen, welche in bildnerischer Ausstattung des architektonischen Aeusseren, namentlich der Portale, bestehen.

Hiezu gehören zunächst die Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts. Das Hauptportal, obgleich noch von romanischer Hauptform, ist in seinen verschiedenen Theilen in der üblichen Weise mit Bildwerk ausgestattet; Andres an andern höher belegenen Stellen der Eingangsseite und an dem (gleichfalls romanisirenden) Portal der Nordseite. Die Fassung der Gestalten ist schlicht und streng, doch schon in den einfach grossen Motiven der Gothik. Die Vertheilung der Sculpturen an dem Hauptportal ist noch mangelhaft, in der fünffachen Reihe der Bogengeläufe, bei deren geringerer (halbrunder) Neigung, noch von besonders übler Wirkung. Bei dem Seitenportal lindert sich dieser Eindruck, da die Bögen hier zum grösseren Theil von Blattornament erfüllt sind; die in dem Bogenfelde dieses Portals enthaltene Darstellung, die Krönung der Maria, vereinigt mit der Strenge der Behandlung eine zart empfundene Bewegung, welche der Composition schon einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt. — Es schliessen sich die ähnlich behandelten, zum Theil schon verwitterten Sculpturen an einem Portale der Kirche zu Tholey an, die schwereren an dem rundbogigen Südportal des Domes von Wetzlar, die mit weicherer Empfindung durchgebildeten an dem Südportale des westlichen Querschiffes des Domes von Paderborn, welches ebenfalls noch die romanische Rundform bewahrt. — Die Statuen neben dem Westportal der Elisabethkirche von Marburg haben die ausgesprochen gothische Stylform in roher Fassung.

Dieselbe Behandlungsweise an den Gestalten der Grabsteine jener Districte seit der Zeit gegen die Mitte des Jahrhunderts. Hervorzuheben sind: der Grabstein des Landgrafen Konrad von Thüringen (gest. 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg, noch starr, doch mit dem Gepräge individuell strenger Würde; — das Monument des Erzbischofes Siegfried von Epstein (gest. 1249) im Dome zu Mainz, mit den kleineren Gestalten der deutschen Könige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zu den Seiten des Erzbischofes, denen dieser die Kronen aufsetzt, in steif gezwungener Composition, aber mit lebhaftem Gefühl für das Einzelne und dem schon sehr beachtenswerthen Streben nach persönlich individueller Charakteristik; — das Monument des Erbauers der Kirche von Laach, mit der überlebensgrossen Gestalt desselben, — und ein ähnliches, aus Holz gearbeitetes Denkmal in der Klosterkirche zu Sayn, beide und namentlich das letztere von kräftig derber Arbeit.

Einen eigenthümlichen Cyklus bilden die dieser Epoche angehörigen Sculpturen des Domes zu Bamberg. Sie folgen der



Statuen des Apostels Petrus und der hl. Kunigunde am Dom zu Bamberg. Südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

Zeit nach unmittelbar auf die hier vorhandenen merkwürdigen Sculpturen spätromanischen Styles; es ist schon (S. 264) angemerkt, dass die Bildwerke des Nordportales bereits den beginnenden Uebergang in das gothische Stylelement erkennen lassen. Dem letzteren gehören zunächst die Statuen des südlichen Portales der Ostseite, eine Anzahl isolirter Statuen in den Seitenräumen des Ostchores, eine Reiterstatue des hl. Königs Stephan von Ungarn im Innern des Schiffes an. Es ist eine von jenen ältern Werken wesentlich abweichende Richtung, die sich in diesen Arbeiten geltend macht; mit einem gewissen trocknen Ernste gehen sie auf Ruhe und Feier aus, theils durch eine glückliche Aneignung klassischer Gewandmotive, theils durch die volle Einfalt der grossen Linien des gothischen Elements; dabei zeigt sich auch hier eine sorgliche Beobachtung natürlicher Bildung, in den nackten Gestalten von Adam und Eva, in dem Rosse jener Reiterstatue, dessen Kopf ungemein lebendig behandelt ist, während sie zugleich, im Streben nach affektvollem Ausdrucke, der Gesichtsbildung mehrfach ein conventionelles Lächeln geben, welches an die Typen altgriechisch äginetischer Sculptur erinnert. — Mehrere Grabsteine bischöflicher Personen, welche sodann unter den Bamberger Arbeiten in Betracht kommen, haben bei sehr einfacher Fassung der Gestalt dieselbe äginetische Gesichtsbildung. Sie findet sich an Monumenten, welche Personen des 11. Jahrhunderts gewidmet sind, ebenso aber noch bis gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts, an dem Grabsteine des Bischofs Berthold von Leiningen (gest. 1285). Es darf mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser Typus,



Kopf des h. Martyrers Stephanus, von den Statuen des Domes zu Bamberg. Südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

seiner Absicht nach, welcher mit den geistigen Strebungen der gothischen Epoche in wesentlichem Einklange steht und sich später (zumal im 14. Jahrhundert) in den Ausdruck einer Sentimentalität von natürlicherer Weichheit löst, überhaupt erst mit dem Eintreten der gothischen Stylform aufgekommen ist, dass daher die den älteren Personen gestifteten Werke gleich den übrigen erst in dieser jüngern Zeit entstanden sind. [1] — Dasselbe ergiebt sich bei dem Marmorsarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., (gest. 1047). Dieser, mit späterem Deckel versehen, hat auf den Seitenwandungen, ausser einer Scene mit der Figur des Bestatteten, eine Anzahl allegorischer Gestalten in eigenthümlich lebhaften, gespreizten Geberden. Es ist die Arbeit einer allerdings eigenthümlichen, etwas derben Bildnerhand, die (noch in dem Sinne der hastigen Bewegung in Werken romanischen Spätstyls) nach möglichst lebendigem Ausdrucke hascht, während sich in den Gewandmotiven die Typen des beginnenden gothischen Styles auch hier bestimmt erkennen lassen.



Pferdekopf von der Reiterstatue des h. Königs Stephans von Ungarn im Dome zu Bamberg. (F. K.)

Magdeburg besitzt ein merkwürdiges Denkmal frühgothischer Sculptur in der Reiterstatue Kaiser Otto's I. auf dem alten Markte. [2] Es ist eine Arbeit von wiederum strenger und sehr schlichter Fassung, aber durch die energische Haltung der Figur und die sprechend individuelle Durchbildung des Kopfes von lebhafter Wirkung. Zwei allegorische weibliche Gestalten, zu den Seiten des Reiters stehend, sind durch Kopfbildungen ausgezeichnet, welche schon die volle Naivetät der Natur (in ächt sächsischer Stammeseigenthümlichkeit, wie später in den schlich-

[1] Nach dem Neubau des Domes; ebenso, wie derartige Beschaffung von Denkmälern für die Personen vergangener Zeit auch anderweit als Folge bedeutungsvoller Neubauten eintritt, z. B. bei St. Denis in Frankreich oder bei Vollendung des Domchores von Köln. — [2] v. Quast, in der Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst, I, S. 108. (Den beigegebenen Abbildungen fehlt in den figürlichen Theilen die charakteristisch energische Eigenthümlichkeit.)

teren weiblichen Köpfen Cranach'scher Gemälde.) zur Erscheinung bringen. Der architektonische Unterbau der Gruppe hat in seinen ursprünglichen Formen noch romanische Reminiscenzen; später verstärkt, etwa zu Ende des 14. Jahrhunderts, sind ihnen andre Figuren in dem Style dieser jüngeren Zeit hinzugefügt worden. (Das Denkmal befand sich in sehr schadhaftem, zum Theil fragmentirtem Zustande; es ist gegenwärtig hergestellt worden.) — Eine andre Gruppe, denselben Kaiser und seine Gemahlin Editha vorstellend, in einer kleinen frühgothischen Polygonkapelle des Domes von Magdeburg, hat ein abweichendes Gepräge, schwerer in den Formen und weichlicher in der Behandlung.

Von sehr ausgezeichneter Bedeutung sind die Sculpturen, welche das Innere des Westchores des Domes von Naumburg schmücken. [1] Zunächst die Statuen der Stifter des Gebäudes an den Wandpfeilern des Chores, gleichzeitig mit dem Bau desselben ausgeführt, eine Reihenfolge männlicher und weiblicher Gestalten, von denen einige als Paare zusammenstehen. Auch hier herrscht die volle Einfalt des Styles, in ruhig klaren und grossen Linien, während in der Körperlichkeit dieser Gestalten ein kräftiges Lebensgefühl, in dem Charakterausdruck, der Geberde, der hiedurch motivirten Gewandung eine ungesuchte Mannigfaltigkeit zur Erscheinung kommt und gleichzeitig ein gemeinsam geistiger Zug, der eines stillen Adels, diesen Kreis würdiger Persönlichkeiten erfüllt. Die künstlerische Hand steht, ohne ein sonderlich virtuosisches Streben, der Vollendung nahe; die Andeutung zarten Affektes äussert sich noch in einem halb conventionellen Lächeln. Die Sculpturen des Lettners, welcher den Chor vom Schiff des Domes trennt, ein Crucifix mit Maria und Johannes und ein Fries mit Scenen der Passionsgeschichte, schliessen sich als wenig jüngere Arbeiten an, die letzteren voll naiver Frische und in einzelnen Figuren mit dem Ausdrucke eines starken Pathos. — Einige Statuen im Chore des Domes von Meissen, [2] Kaiser Otto I. und seine Gemahlin nebst zwei Heiligen gehören einer ebenfalls etwas jüngeren Bethätigung der in den Naumburger Statuen ausgesprochenen künstlerischen Richtung an. Sie haben noch die (zwar zum Theil erneute) Bemalung.

Ein merkwürdiges Grabmonument vom Schlusse des Jahrhunderts befindet sich in der Kreuzkirche zu Breslau, das des Herzogs Heinrich IV. (gest. 1290). [3] Die Deckplatte desselben ist eine Arbeit von gebranntem Thon, mit der üblichen Darstellung der Gestalt, in derber durchgebildeter Kraft, mit alter Bemalung. Die Tumba, von Sandstein, stellt die Personen des

[1] *Denkmäler der Kunst. T. 59 (1, 2).* — [2] Zu Puttrich (Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, II, Ser. Meissen) vergl. Düsseldorfer Kostümbuch, Taf. 34. — [3] Büsching, Grabmal Herzogs Heinrich des vierten von Breslau.

Begräbnisszuges und auf den Ecken vier Engel dar, welche die Deckplatte zu tragen scheinen, diese von graziös naiver Bewegung.

Umfassendere Sculptur-Ausstattung im Sinne des französisch-gothischen Systems, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, findet sich an den beiden grossen oberrheinischen Domen. In reicher Entfaltung vornehmlich an dem Münster von Strassburg. Hier ist das Meiste jedoch bei den Revolutionsstürmen zu Ende des 18. Jahrhunderts vernichtet und neuerlich hergestellt worden, so dass nur noch einzelne Stücke des Vorhandenen für die in Rede stehende Epoche in Betracht kommen. Einige Arbeiten, in fein conventioneller Behandlung, erscheinen noch dem Uebergange aus dem romanischen in den gothischen Styl angehörig, namentlich die Figuren von Evangelisten und Engeln an der Mittelsäule im südlichen Querschiffflügel, dem sogenannten Erwinspfeiler. Unter den Sculpturen, welche das Portal des südlichen Querschiffflügels schmücken, sind als alte Arbeiten von Bedeutung die symbolischen Statuen des alten und des neuen Bundes (Kirche und Synagoge) zu nennen; sie zeichnen sich, ohne sonderliche Naturfülle, durch naives Gefühl, Feinheit der Bewegung, durchgebildete Gewandung aus. (Man hat vermuthet, dass sie, wie andre Sculpturen des Portales, von der Tochter des Meisters der Westfaçade, Sabina von Steinbach herrührten, deren Name in der That bei einer der dortigen alten Statuen genannt war.) Die Sculpturen der Westfaçade wiederholen in dem Reichthum der Anordnung, in der Austheilung, in der Entwickelung des gedanklichen Gehaltes das Vorbild der grossen Kathedralen des nordöstlichen Frankreich; unter den alten Stücken sind besonders die Statuen des südlichen Seitenportales, welche die häufig vorkommende symbolische Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen enthalten, von Bedeutung, im ausgebildeten Style der Zeit, in charakteristischer Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Motive des Ausdrucks. — Das zweite Beispiel enthält die bildnerische Ausstattung des Münsters von Freiburg, namentlich die des Portales im Grunde der Thurmhalle und die der daran sich anschliessenden innern Seitenwände dieser Halle. Auch hier eine durchgehend gedankliche Folge mit Einreihung zahlreicher symbolischer Gestalten; auch hier die charakteristisch ausgeprägte Styleigenthümlichkeit.

Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass auch die Klein-Sculptur für die Ausprägung der gothischen Stylformen bezeichnende Beiträge liefert. Namentlich die Stempelschneidekunst,

— für die Herstellung der Urkundensiegel — kommt hiebei in Betracht, und unter ihren Arbeiten besonders die persönlichen Siegel der Geistlichen und der Frauen, welche in der Darstellung langgewandeter Gestalten zur Darlegung der künstlerischen Styleigenthümlichkeiten die günstigere Gelegenheit gaben, während die Epoche ihrer Anfertigung sich urkundlich feststellt. Einiges Nähere, in künstlerischem Belang, liegt über derartige deutsche Arbeiten vor. [1] In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen sie die Uebergänge von romanischen in gothische Stylformen, in der zweiten Hälfte die bestimmte, zierlich strenge Entwickelung der letzteren. Die Andeutung der äginetischen Gesichtsbildung, welche diese Arbeiten mehrfach den geschnittenen Steinen altetruskischer Kunst parallel stellt, fehlt auch hier nicht. Ein schätzbares Meisterwerk der Art ist das Siegel des Wigbold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei Münster in den Jahren von 1270—97. — Dann findet sich mancherlei Schnitzwerk in Elfenbein. Eigenthümlich behandelte Stücke dieser Technik bestehen in Figuren des Schachspiels, zumeist knaufartig behandelten Gruppen.

England.

England brachte aus der Epoche des romanischen Styles kein bildnerisches Vermögen von irgendwelcher Bedeutung mit. Aber das frische und kecke Leben, welches dort mit den Formen des gothischen Architekturstyles zur Erscheinung kam, trieb bald auch zur entsprechenden Bethätigung in plastischer Darstellung. Es entwickelt sich in dieser eine Richtung von mehrfach charakteristischer Eigenthümlichkeit.

Sehr zahlreich sind die persönlichen Monumente, die Grabsteine mit den Bildern der Bestatteten. [2] Sie geben zunächst für die Anfänge der Entwickelung aus völlig primitiven Typen heraus, dann für die nationell selbständige Auffassung und Behandlung eine Fülle von Anschauungen. Ein bischöflicher Grabstein in der Kathedrale von Exeter, mit schlichter architektonischer Umrahmung, welche das schon ausgesprochene Gepräge frühenglischer Gothik trägt, enthält eine flache Gestalt, deren Linien noch völlig in einem irisch-barbaristischen Schematismus gezeichnet sind. Man hält ihn für den Stein des Bischofes Bartholomäus, gest. 1184; das Architektonische deutet jedenfalls auf eine Ausführung nach dem Beginne des 13. Jahrhunderts. Ihm schliessen sich, ebendaselbst, in einem mehr gemessenen typischen Gepräge und mit ähnlicher architektonisch dekorativer Zuthat, der

[1] Franz Kugler, Beschreibung der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, S. 22. — [2] Vergl. im Allgemeinen Stothard, the monumental effigies of Great-Britain.

angebliche Grabstein des Bischofes Henry Marshall (gest. 1206) und der des Bischofs Simon de Apulia (gest. 1223) an.[1] Dagegen hat die Figur in dem stattlichen Monumente des Erzbischofes Walter Gray (gest. 1255) in der Kathedrale von York,[2] bei schlichter Haltung, die charakteristischen Linien des, schon weich behandelten gothischen Styles. — Von hervorstechenderer Bedeutung sind die ritterlichen Grabsteine. Man weicht hier, in der gegenwärtigen Epoche, von der Sitte des Continents ab, welche den Bestatteten in feierlicher Ruhe, zumeist etwa mit betend gefalteten Händen, darzustellen pflegt; man giebt der Gestalt fast durchgängig eine freiere, selbst kühne Bewegung, die, in einer mehr realistischen Auffassung, Motive des Lebens festhält und diese mit naiver Beobachtung nachbildet, während der einhüllende Kettenpanzer, der einfache Waffenrock allerdings eine vorherrschend schlichte künstlerische Behandlung bedingen. Schon in Gestalten der früheren Zeit des Jahrhunderts, bei noch strenger Fassung und einfach motivirter Geberde, tritt diese Richtung hervor; z. B. bei dem Grabstein des William Longespee (gest. 1227) in der Kathedrale von Salisbury. Bald aber macht sich jene grössere Lebhaftigkeit geltend; die Beine erscheinen in der Regel gekreuzt, ein zierliches oder auch ein stürmisches Schreiten andeutend; die Haltung der Arme ist durch verschiedenartige Motivirung bewegt, nicht ganz selten den Schwertgriff wie zur kräftigen Abwehr eines kriegerischen Angriffes fassend. Die Kirchen Englands enthalten zahlreiche Denkmäler der Art. Eine ganze Folge befindet sich in der Templerkirche von London. Zu den vorzüglich bemerkenswerthen gehört das, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörige des Herzogs Robert von der Normandie, Sohnes Wilhelms des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.[3]

Die Architektur war im Allgemeinen nicht auf die umfangreiche und durchdachte bildnerische Ausstattung wie die nordfranzösische berechnet. Dagegen giebt die in ihr vorherrschende dekorative Behandlung zur durchgehenden Verwendung von Dekorativ-Sculpturen Anlass, die, zumeist ohne eine selbständige Bedeutung, mit den schmückenden Architekturformen verschmolzen sind. In diesen findet jenes launische Element, welches diese Systeme so oft erfüllt, willkommene Gelegenheit zur neuen Entfaltung; es steigert sich manches Mal zum grotesken Humor, der eines schlagend kühnen Ausdruckes fähig ist, z. B. in den verwegenen Teufelbildern, welche hier und dort über den Kapitälschmuck im Querbau der Kathedrale von York hinausragen. Aber es sänftigt sich ebenso auch zur zarteren Grazie und erfreut das Auge nicht selten durch schmückende Bildungen von anmuthvoller Schönheit.

[1] Vergl. Britton, Exeter Cathedral, (Cath. antt., IV,) pl. 20, f. — [2] Derselbe, York, Cath. (C. a., I.) pl. 36. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 60 A (8.).*

Nur ausnahmsweise ist das architektonische Gerüst mit selbständigem Bildwerk erfüllt. Das Hauptbeispiel ist die Façade der Kathedrale von Wells,[1] die, wie schon angeführt, nach Maassgabe ihres baulichen Systems mit sehr reichlicher bildnerischer Ausstattung, den späteren Decennien der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, versehen ist, einer sehr grossen Zahl von Statuen, auch Reliefs, die in wiederum dogmatischer Folge mit den Momenten der Schöpfung beginnen und, in den obersten Theilen, mit denen des Gerichtes schliessen. Der Styl dieser Werke zeichnet sich durch streng energische Fassung und einfache Grösse aus. — Ein zweites ausgezeichnetes Beispiel, aus



Engelgestalt, von den Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Wells.
(Nach Flaxman.)

der Spätzeit des Jahrhunderts, betrifft das Chorinnere der Kathedrale von Lincoln,[2] wo sich die Sculpturen, mehr in jener dekorativen Anordnung, den Bogenzwickeln der östlichen Triforien-Arkaden einreihen. Es sind fast durchgängig Engelgestalten, in verschiedenartiger Bethätigung, „den Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung der Engel“ darstellend;[3] sie zeigen den Styl der Zeit zu anmuthigem Adel durchgebildet,

[1] Cockerell, iconography of the Westfront of Wells Cathedral. Flaxman, lectures on sculpture, pl. 2—4. — [2] Cockerell, memoirs illustr. of the hist. and antt. of the county and city of Lincoln. Wild, an illustration of the architecture and sculpture of the Cath. church of Lincoln. — [3] Nach Schnaase's geistvoller und, wie es scheint, sehr begründeter Erläuterung. (Gesch. d. bild. Künste, V, 1, S. 777.)

zum Theil in einer graziös freien Bewegung, welche schon die folgende stylistische Entwickelung vorbereitet. Auch noch einige andre Sculpturen an demselben Gebäude sind beachtenswerth. — Noch andre im Kapitelhause der Kathedrale von Salisbury, an den Façaden der Kathedrale von Lichfield, der Kathedrale von Peterborough, der Abteikirche von Croyland.

Aus der Schlusszeit des Jahrhunderts rühren ausserdem einige bildnerische Einzelwerke von Bedeutung her, namentlich die in gediegener Würde durchgebildeten ehernen Grabmonumente König Heinrich's III. (gest. 1272), und der Königin Eleonore, Gemahlin Eduard's I. (gest. 1290), in der Westminsterkirche zu London,[1] beide um 1290 von Meister Wilhelm Torell gefertigt, und die Sculpturen der schon erwähnten Steinkreuze, welche dem Andenken der Königin Eleonore errichtet wurden.[2] Die weiblichen Gestalten haben beiderseits eine schlichte Anmuth, welche wiederum den Ausgang der Styleigenthümlichkeiten der frühgothischen Epoche bezeichnet. Man hat geglaubt, die Ausführung dieser Werke italienischen Meistern zuschreiben zu müssen, welche nach England berufen worden; und in der That sind in dem Architektonischen jener Steinkreuze einige Motive, die an südländische Fassung der Gothik erinnern. Die plastische Behandlung bedingt aber ein solches Verhältniss keineswegs und steht zum Theil der Annahme geradezu entgegen; wobei zugleich in Betracht kommt, dass Italien sich in derselben Zeit erst mit den Vorbereitungen zur Aufnahme und ersten Ausprägung des bildnerisch gothischen Elementes beschäftigt zeigt.

Italien.

In der italienischen Sculptur des 13. Jahrhunderts erscheint der romanische Styl noch entschieden vorherrschend, in den Werken des Nicola Pisano (S. 273 u. f.) durch das starke und bewusste Zurückgehen auf das Gesetz der Antike zur wunderwürdigen Blüthe durchgebildet. Die Thätigkeit dieses Meisters reicht tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinab.

Doch macht sich in seinen letzten Arbeiten allerdings schon eine Neigung zu den Stylprincipien der Gothik bemerklich. Man erkennt hierin, wie bereits angedeutet, ein Ergebniss der Mitwirkung jüngerer Kräfte. Dieser Erscheinung reihen sich einige andre an, die in verwandtem Sinne den Uebergang aus der romanischen Tradition und aus der antikisirenden Behandlung in das zeitthümliche Element des gothischen Styles bezeichnen. Als

[1] *Denkmäler der Kunst, a. a. O. (9, 10.)* — [2] Vergl. Flaxman, a. a. O., pl. 5.

solche sind die Sculpturen des Margaritone von Arezzo an dem Grabmonumente Papst Gregor's X. (gest. 1276) im Dome von Arezzo und die Sculpturen des Arnolphus an seinem Altartabernakel in S. Paolo bei Rom (1285) hervorzuheben.

Ein Meister von starker künstlerischer Kraft brach der neuen Richtung mit Entschiedenheit Bahn, der Sohn des Nicola, Giovanni Pisano (geb. um 1240, gest. 1320). Er war einer derjenigen, die an der Ausführung der späteren Werke des Vaters (namentlich der Kanzel von Siena) schon namhaften Antheil hatten; er lieferte im Laufe des 13. Jahrhunderts bereits Werke von ausgezeichneter Bedeutung: ausser dem nicht mehr vorhandenen Grabmonumente Papst Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia den grossen Brunnen auf dem Domplatze daselbst (um 1280, — wenigstens den grössern Theil der daran befindlichen Sculpturen,) die reiche Ausstattung des Hochaltars im Dom zu Arezzo (seit 1286) u. a. m. Er weiss seinen Gestalten häufig einen Zug schlichter Grösse und einfachen Linienverhältnisses zu geben, der in der That noch dem in der frühgothischen Bildnerei des Nordens vorherrschenden Grundgefühle entspricht. Aber er bekundet zugleich die Schritte weiterer Entwickelung; er gehört mit einem Theile seiner Werke auch äusserlich bereits dem 14. Jahrhundert an; er steht im Uebrigen an der Spitze einer grossen Schule, einer umfassenden Stufenfolge von (nicht allein im Fache der Bildhauerei thätigen) Künstlern, deren Streben und Wirksamkeit wesentlich der folgenden Periode anheimfällt. Es ist sonach angemessen, seine nähere Besprechung der letzteren vorzubehalten.



Engelgestalt, vom Grabmale des Kardinals Consalvo in St. Maria Maggiore zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Hier sind dagegen noch ein Paar andre Werke vom Schlusse des 13. Jahrhunderts einzureihen, Arbeiten von der Hand des Giovanni Cosma zu Rom: das Grabmonument des Bischofs Durandus in S. Maria sopra Minerva und das des Kardinals Consalvo (gest. 1299) in S. Maria maggiore. [1] Die Gestalten ihrer einfachen bildnerischen Ausstattung sind durch das Gepräge stiller Weihe ausgezeichnet.

[1] Es sind dieselben Monumente, die wegen ihrer Architekturform S. 297 und wegen der an ihnen befindlichen Mosaikmalereien bereits S. 296 erwähnt wurden.

Spanien.

Ueber die spanische Sculptur der gothischen Frühepochen fehlt es an näherer Mittheilung. Zu erwähnen ist, dass die Querschiffportale der Kathedrale von Burgos die übliche bildnerische Ausstattung haben und in diesen Arbeiten die schlichten Typen des 13. Jahrhunderts, — wie es scheint: mit fein belebten und empfundenen Einzelmotiven, — zur Anschauung bringen.

Malerei.

Auf die Malerei war die Einführung der gothischen Architektur von ebenso gewichtigem, in gewissem Betracht von noch grösserem Einflusse als auf die Sculptur. Auch ihr wurden in inniger Verbindung mit jener die umfassendsten Aufgaben zugetheilt und hierin Wirkungen erstrebt, die in solcher Art die Vorzeit noch nicht gekannt hatte. Aber dies Verhältniss war zugleich das einer verstärkten Abhängigkeit, das künstlerische Bedürfniss aufs Neue zu einer nur schematischen Andeutung des Darzustellenden zurückführend. Die Ausbildung der Malerei blieb daher für die gegenwärtige Periode, wie bestimmt sie unter Umständen die allgemeinen Typen des Styles, die allgemeinen Züge von Grösse, Würde und Feier auszudrücken vermochte, hinter der der Sculptur zurück. Auch in selbständigen Arbeiten kam sie über dieses Verhältniss nicht hinaus.

Die Betrachtung sondert sich zweckgemäss nach den einzelnen Fächern, bei denen das den verschiedenen Ländern Zugehörige zu erwähnen ist. Italien bleibt hiebei unbetheiligt, indem die dortige Malerei bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts durchaus noch der Richtung des romanischen Styles folgt.

Die Wandmalerei fand in dem Princip des gothischen Baustyles, welcher die grossen Wandflächen möglichst beseitigte, keine sonderliche Begünstigung. Sie erscheint zunächst nur in vereinzelten und zufälligen Leistungen.

In Deutschland schlossen sich den zahlreichen Beispielen spätromanischer Wandmalerei in natürlicher Folge einzelne Arbeiten des neuen Styles an, zumal in den jüngst vollendeten kirchlichen Gebäuden romanischen Styles, deren Räumlichkeit solcher Ausstattung noch bedürftig war. Der deutsche Niederrhein hat mehrere Beispiele der Art. Ausser fragmentirten Einzelresten sind besonders die Malereien in der Chorabsis der Kirche zu

Brauweiler [1] von Bedeutung, den thronenden Salvator, Heilige und andre Figuren darstellend. Ohne ein beachtenswerthes Gefühl für das Körperliche sind hier die gothischen Typen in einfach grossen Linien wiedergegeben, in der Salvatorfigur in dem Gefüge hoher Würde. Die farbige Behandlung schliesst sich der der romanischen Wandgemälde dortiger Gegend noch unmittelbar an; das Ornament hat zum Theil noch charakteristisch romanische Bildung. Anderweit werden die Wandmalereien der Rundkapelle neben der Ruprechtskirche zu Bruck an der Mur, in Steiermark, Darstellungen einzelner Heiligen enthaltend, als frühgothische Arbeiten mit romanischer Reminiscenz bezeichnet. [2] — Holland scheint in der abgebrochenen Johanniskirche zu Gorkum Wandmalereien gothischer Frühzeit besessen zu haben; Kopien von ihnen in der königl. Bibliothek im Haag. [3]

In England wird in der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts mannigfacher Werke gedacht, die in königlichem Auftrage ausgeführt wurden.

Das eigentlich grosse Fach der monumentalen Malerei gothischen Styles ist die Glasmalerei, welche bis dahin, in der romanischen Architektur, nur vereinzelte, mit dem baulichen Gesammtsystem nicht in unmittelbarer Verbindung stehende Schmuckstücke hervorgebracht hatte. Ihre Werke nehmen die Stellen der verschwundenen grösseren Wandflächen ein, dem Lichte, welches in das bauliche Innere einströmt, zugleich alle Fülle leuchtendster Farbenpracht zugesellend. Ihre Darstellungen ordnen sich rhythmisch im Wechselbezuge zu dem Sprossenwerk, welches die Räume der Fenster theilt und gliedert, in reichster dekorativer Fassung, in der Folge der Einzeldarstellungen, die sich solcher Gliederung und Fassung einreihen, und in der Folgenreihe der Fenster wiederum zur Entwickelung eines tiefsinnig gedanklichen Gehaltes geeignet. Es sind aus Licht und Glut gewobene Farbenteppiche, welche diese weiten Oeffnungen erfüllen, Darstellungen einer Welt verklärter Wunder, welche dem Auge rings entgegentreten und das schon wundervolle Wesen des baulichen Systems zur völlig bewältigenden Wirkung steigern. Aber diese Wirkung bleibt dennoch eine allgemeine, geht dennoch über den Standpunkt eines mehr oder weniger primitiv künstlerischen Verhaltens nicht hinaus. Das Gesetz der Composition ist von den Gliedern der architektonischen Einrahmung abhängig, die Ausführung und Behandlung ebensosehr von den räumlichen Beziehungen wie von den Maassnahmen einer unbehilflichen Technik. Es sind Mosaiken, aus verhältnissmässig

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 49 A (13, 14)* — [2] Mittheilungen der K. K. Central-Commission, II, S. 310. — [3] Näheres bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 675.

kleinen Glasstücken zusammengesetzt, überall mit schweren und derben Umrisslinien, welche materiell durch die verbindenden Bleifäden, für den Effekt durch das Erforderniss eines starken Gegensatzes gegen die Uebergewalt des Farbenspieles bedingt waren. Es sind kleine figurenreiche Scenen in dekorativ durchgeführter Verbindung zum grösseren Gesammtbilde, oder grössere Einzelgestalten, über denen sich dekorativ ausgestattete Felder emporgipfeln. Es ist, trotz jener wunderähnlichen Wirkung, trotz der oft umfassenden doctrinären Tendenz des Inhaltes, doch ein entschieden dekorativer Zweck vorwiegend, der sich nur allzu häufig mit typisch roher Darstellung des Figürlichen begnügt und der hierin nur selten die Grundzüge eines höheren künstlerischen Gefühles zur Erscheinung bringt. Die Befriedigung mit solchem Ergebniss, das Aufgehen der grossen Fülle von Kräften, welche zu dessen Gewinne nöthig waren, in die Sorgen des handwerklichen Verfahrens mussten der wahrhaft künstlerischen Entwickelung ein andauerndes Hemmniss bereiten.

Frankreich [1] besitzt in seinen grossen Kathedralen noch sehr umfassende Reste der Glasgemälde, mit denen sie im Laufe



Glasbild der Geburt Christi, aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal. (Nach F. H. Müller.)

[1] Vergl. besonders F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre en France.

dieser Epoche ausgestattet wurden; die verschiedenen Bildungsmomente des Styles, von seinen Uebergängen aus dem Romanismus bis zu seiner charakteristisch eigenthümlichen Ausprägung, sind in diesen Arbeiten vertreten. Unter den Glasmalereien der Kathedrale von Chartres finden sich solche von vorzüglich alterthümlichem Gepräge. In den Kathedralen von Rheims, Soissons, Paris (hier die grossen Rosenfenster der Façade), Auxerre, Châlons s. M., Troyes, Rouen, Tours, Poitiers, Clermont-Ferrand, in der Sainte-Chapelle von Paris sind zahlreiche andre Beispiele vorhanden; die glanzvollsten von allen in den Kathedralen von Bourges [1] und von le Mans.

Deutsche Glasmalereien aus der gothischen Frühepoche sind nicht in erheblicher Zahl vorhanden. Einige Stücke von einfach derber Behandlung, aber zugleich von bezeichnend strenger und kräftiger Fassung der primitiven Stylelemente, aus der Stiftskirche von Wimpfen im Thale stammend, werden im Museum von Darmstadt bewahrt. Andre, aus der Schlusszeit des Jahrhunderts, im voll entwickelten Stylgepräge, in den Fenstern des alten Kapitelsaales zu Klosterneuburg [2] in Oesterreich, (ursprünglich für den dortigen Kreuzgang gefertigt). Noch andre, in umfassender Folge, aber zumeist von nicht sehr erheblicher künstlerischer Bedeutung, im Münster von Strassburg, im Chore der Elisabethkirche zu Marburg u. s. w. — Englische Arbeiten in den Kathedralen von Canterbury, York, Lincoln. — Spanische in der Kathedrale von Toledo.

Für die ausser unmittelbarem Bezug zur Architektur stehende Malerei kommen vornehmlich die Handschriftbilder in Betracht. Sie geben ebenso die allgemeinen Typen des Styles, die Hauptmomente seiner Entwickelung ohne ein hervorstechendes Bestreben nach tieferer künstlerischer Durchdringung wieder. Zu bemerken ist, dass, bei einfacher Colorirung, die Umrisse häufig sehr stark angegeben sind, was einen Einfluss des in der Glasmalerei üblichen Verfahrens erkennen lässt. Mehrfach auch haben die Handschriftbilder völlig den Charakter der Copien von Glasgemälden, indem die durchgängig dicken Umrisse der Haupttheile (den Bleilinien der Glasbilder analog) und die feineren Linien des Details auffällig unterschieden sind.

Frankreich erfreute sich besonderen Ruhmes im Fache der Miniaturmalerei, — in jener Kunst,

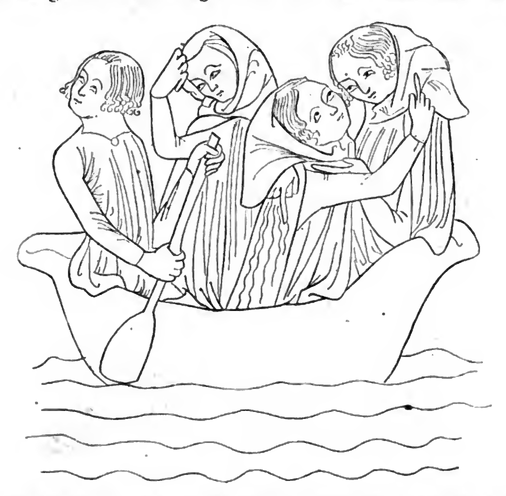
„die in Paris man nennt illuminiren.“ [3]

Unter den Werken der Art, welche die Pariser Bibliothek besitzt,

[1] Martin et Cahier, vitraux de la cath. de Bourges. — [2] Camesina, die ältesten Glasgemälde des Chorherrn-Stiftes Klosterneuburg, im Jahrbuch der K. K. Central-Commission, II. — [3] Dante, im Purgatorio. XI. 76.

werden die Bilder eines Manuscripts über die Wunder der heil. Jungfrau vom J. 1266 als Beispiele des ausgebildeten Styles, — die eines Psalters, der nach einer alten Notiz als für König Ludwig den Heiligen gefertigt gilt, [1] als Arbeiten von vorzüglich charakteristischer, obschon wenig geistreicher Durchbildung hervorgehoben. — Einige englische Arbeiten der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts haben das Verdienst eigenthümlich würdiger Fassung und Haltung.

Unter den deutschen Arbeiten finden sich einige, die, durch die Aufgabe und den Sinn der Durchführung, ein eigenthümliches Interesse erwecken. Es sind Bilder und Handschriften deutscher Dichtung, die im Anschluss an die schon (S. 183) besprochenen älteren Illustrationen von Dichterwerken der belebten Schilderung des Poeten folgen und den darin athmenden Hauch



Aus den Miniaturen der Handschrift des Tristan in der Bibliothek von München. (F. K.)

des Gefühles, allerdings mit schlichtesten Mitteln zur Anschauung zu bringen suchen. Besonders merkwürdig ist die Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg in der Bibliothek von München [2] aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, deren Bilder

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 301, setzt die Handschrift gegen 1300. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 648, vertritt die Richtigkeit der obigen Notiz. — [2] Dibdin, bibl. tour, III, p. 263. Franz Kugler,

die naive Technik der älteren oberdeutschen Arbeiten wiederholen und noch im Uebergange vom romanischen zum gothischen Style stehen, aber mit bezeichnender Wendung zu den Typen



Aus den Miniaturen der Weingartner Minnesinger-Handschrift zu Stuttgart. (F. K.)

des letzteren und mit scharfem, in der Geberdung manieristischem Hervorheben sentimentaler Stimmung. Dann die Bilder in den

Kl. Schriften. I, S. 88. v. Hefner, Trachten, I, T. 94. (Die hinteren Abschnitte der Handschrift und ihrer Bilder sind roher und ohne Zweifel später, die vorderen Bilder durch Ueberschmierung aus derselben jüngeren Zeit zum Theil verdorben.)

Sammlungen von Minneliedern,[1] welche die Bildnisse der Dichter in mannigfacher Situation, mehrfach in der Andeutung dramatischer Scenen vorführen. Die ältesten sind die der Weingartner Minnesänger-Handschrift in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg, zu Stuttgart, der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, Darstellungen von schlichter Strenge im ausgesprochen gothischen Typus der Zeit, einfach colorirt und mit den besprochenen, an das Princip der Glasmalerei erinnernden starken Umrisslinien. Dieselben Darstellungen, zu reichern Motiven ausgestaltet, wiederholen sich in jüngeren Arbeiten, einem Handschriftfragment der Berliner Bibliothek und in den Bildern der grossen Manesse'schen Minnesänger-Handschrift, welche sich in der Bibliothek von Paris befindet. Die letzteren, der Zeit um 1300 angehörig, künstlerisch zwar ebenfalls von untergeordnetem Belang, sind doch durch die Fülle naiv sinniger Motive, welche darin zur Erscheinung kommen, sehr beachtenswerth.

Der deutschen Miniaturzeichnung schliesst sich auch in der gegenwärtigen Epoche, wie zu Anfange des Jahrhunderts (vergl. S. 283) böhmische Kunstthätigkeit an. Eine grosse Bilderbibel in der Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in deren Darstellungen sich den biblischen Scenen andre aus der Geschichte des Antichrist und aus der Legende des h. Wenzel ein- und anreihen, ist durch dramatische Belebung der einzelnen Vorgänge besonders ausgezeichnet.[2]

Dekorative Kunst.

Der dekorativen Kunst, namentlich der Metallarbeit, welche auf die Zuthat bunter Schmelzfarben berechnet und deren Praxis durch ein breites handwerkliches Vermächtniss getragen ist, wird der Uebergang in die neuen Stylbedingnisse schwer. Sie hält auf geraume Zeit an den überlieferten Mustern fest, in diesen stets von eigenthümlichem Reize, in den Bildungen, welche eine selbständige Entwickelung verlangen, insgemein starr und geistlos. Die schon erwähnten Grabmonumente der Kinder König Ludwig's des Heiligen, gegenwärtig in St. Denis (S. 391) geben dafür einen sehr bezeichnenden Beleg, — zugleich für die reichliche Ausübung, welche die Technik überhaupt in Frankreich

[1] v. d. Hagen, Handschriftengemälde etc. der deutschen Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. — [2] Waagen, D. Kunstblatt, 1850, S. 148, setzt diese Arbeiten in die Zeit von 1260—80, — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V. I, S. 639, vor 1250.

fand, und für die Werthschätzung, welche ihr dort zu Theil wurde. England bezog von dort, wie aus urkundlichen Nachrichten erhellt, ähnliche Arbeiten für denselben Bedarf; das in der Westminsterkirche zu London befindliche Grabmonument des William von Valence (gest. 1296), gleichfalls aus vergoldetem und mit Emailschmuck reichlich versehenen Kupfer gearbeitet, gilt für ein Werk französischer Technik. In Deutschland ist der Reliquienschrein der h. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg ein glänzendes Werk ähnlicher Gattung, so starr im Figürlichen, wie graziös in den Emailornamenten.

Ein merkwürdiges Stück, welches eine anderweitige Verwendung der dekorativen Mittel darlegt, ist ein Grabstein in St. Castor zu Coblenz, mit der Inschrift „Scolasticus". Er hat in der Darstellung der Gestalt, welche noch die starren Typen romanischer Bildung bewahrt, die Reste eines wachsartigen Farbenüberzuges. Die architektonische Umfassung ist frühgothisch.

Der unbefangenere Anschluss an die zeitthümlichen Stylformen zeigt sich in ehernen Grabtafeln, deren Darstellung einfach aus gravirter Zeichnung besteht. Sie kommen gegenwärtig allerdings erst in vereinzelten Beispielen vor. Als ein derartiges Werk deutscher Kunst, schon aus der Mitte des Jahrhunderts, wird die Grabtafel des Bischofes Yvo im Dome zu Verden erwähnt.[1]

Dritte Periode.

Die dritte Periode der Gothik, die Zeit des 14. Jahrhunderts, enthält die Mittelstufe der gothischen Stylentfaltungen. Der künstlerische Geist findet in der strengen Erhabenheit, welche die grossen Werke des 13. Jahrhunderts zur Erscheinung gebracht hatten, keine Befriedigung mehr; es treibt ihn, das an diesen entwickelte System mit flüssigerem Leben zu erfüllen, die Gesetze desselben bis zu ihren letzten Consequenzen hinauszuführen. Das Wunder des Systems vollendet sich; das ecstatische Moment kommt zum lebhaften und schwungvollen Ausdrucke, aber in gleichem Maasse auch das Moment des Calcüls, darauf jenes Wunder sich gründete. Der nothwendige, aus dem innern Princip sich ergebende Fortschritt nimmt zumeist, ebenso nothwendig, ebenso aus dem Princip heraus, ein typisch conventionelles Gepräge an; der flüssigen Behandlung der Form tritt, ebenfalls schon mit dem Anspruch auf Geltung, eine andre von mehr nüchterner Trockenheit gegenüber. Zugleich gewinnt das individuelle Vermögen einen umfassenderen Spielraum; es bewegt sich

[1] Schnaase, a. a. O., S. 685.

zum grossen Theil allerdings in den vorgeschriebenen conventionellen Formen, welche das Allgemeine der zeitthümlichen Sinnesweise bezeichneten; aber seine eigenthümliche Kraft wirkt, mit nicht geringerer Nothwendigkeit, diesen conventionellen Banden mehr und mehr entgegen. So leitet sich, innerhalb des Charakteristischen dieser Periode, eine neue Entwickelung unmittelbar ein.

Der Antheil der Nationen an den künstlerischen Entwickelungen des 14. Jahrhunderts ist von den Verhältnissen des vorigen in mehrfacher Beziehung unterschieden.

Architektur.

Die consequente Ausbildung, welche das System in der vorigen Epoche erfahren, steigert sich im Verlaufe des 14. Jahrhunderts zunächst zum Ausdruck höchster Freiheit, flüssigsten Lebens. Mächtige räumliche Wirkungen werden erstrebt, und manche neue Combinationen den alten hinzugefügt. Die Construction kennt keine Schwierigkeiten mehr, und die Kühnheit des Calcüls findet zumeist an den in dieser Zeit entstandenen oder entworfenen Riesenbauten der hohen durchbrochenen Thurmspitzen ein entsprechendes Ziel. Aber gerade in der äussersten Consequenz liegt zugleich ein Element schulmässiger Trockenheit, unter welchem der feine Hauch ächt künstlerischen Schaffens erlischt. Die meisterhaft ausgebildete Technik führt zu einem bewussten Streben nach Effekt, welches sich sowohl in der Anlage und Composition des Ganzen, als in der schärferen Ausprägung des Einzelnen geltend macht. Die Gliederung an den freien Stützen, den Fenstern und ähnlichen Theilen wird mannigfaltiger, reicher, individualisirter, das Ornament setzt sich theils aus künstlich verschlungenen geometrischen Figuren zusammen, in deren Combination bald ein Spielen mit eleganten, üppigen, selbst willkürlichen Elementen Eingang gewinnt, theils bewegt es sich in Nachahmungen vegetativer Formen, deren Zeichnung durch die Virtuosität des Meissels sich nicht selten schon zu einer, auf den Effekt hinarbeitenden Manier neigt. Bei der allgemeinen Verbreitung, welche die Gothik in dieser Epoche erfährt, bildet sich zugleich eine grössere Mannigfaltigkeit der Richtungen heraus, indem jede Lokalschule sich origineller aus sich selbst zu entwickeln und zu neuen Resultaten zu gelangen vermag. Die schärfste Ausprägung der nationalen Gruppen fällt daher in diese Epoche. Zugleich nehmen die einzelnen Länder in der gemeinsamen Baubewegung eine neue Stellung ein, und während in der vorigen Epoche Frankreich die erste Stellung gebührt, tritt

Deutschland nunmehr dominirend in den Vordergrund. Hier erfährt das System seine consequenteste Entfältung, seine denkbar höchste Ausbildung, aber zugleich den damit verbundenen Uebergang in's starr Schematische.

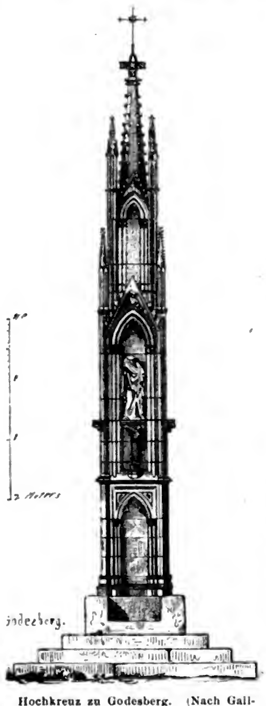
Deutschland.

Die schon in der vorigen Epoche sich herausbildende Mannigfaltigkeit der Richtungen, durch welche die deutsche Gothik sich auszeichnet, befestigt sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts durch immer entschiedenere Ausprägung. Die reichere nordfranzösische Stylform tritt jedoch in dieser Epoche an Geltung hinter der eigenthümlich deutschen Hallenanlage zurück, und es scheint somit eine nationale Reaction gegen die fremde Bauweise immer mehr um sich zu greifen. Es wird dadurch eine grössere Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Anlage erzielt, die jedoch häufig mit einer grossartigen und weiträumigen Planentfaltung in Verbindung steht. Nicht ohne entscheidenden Einfluss auf diese Richtung ist das mächtige Aufblühen städtischer Gemeinwesen, von welchen viele der bedeutendsten Unternehmungen dieser Epoche ausgehen. Bleibt bei dieser Richtung eine feinere Belebung des architektonischen Organismus minder beachtet, so entfaltet dagegen die deutsche Gothik an den wundersamen Unternehmungen der schlank aufstrebenden, aus einem Netze durchbrochener Maasswerke gewobenen luftigen Thurmpyramiden eine Kühnheit und Consequenz des Systems, die zu ganz neuen Combinationen und Wirkungen führt, und in keinem anderen Lande ihres Gleichen findet.

In den niederrheinischen Landen ist es vor Allem die Fortsetzung der Bauten am Dom zu Köln,[1] welche ein Bild der grossartigsten und consequentesten Durchführung des gothischen Systems gewähren. Das Langhaus mit seiner klaren fünfschiffigen Anlage, seiner feinen, lebensvollen Gliederung, der beziehungsreichen Wechselwirkung aller Theile wurde sogleich nach der im J. 1322 geschehenen Vollendung des Chores wahrscheinlich noch durch Meister Johann in Angriff genommen. Die letzte Reminiscenz einer strengeren Formbehandlung weicht hier durchweg dem reich und elastisch bewegten Schwung einer frei vollendeten Kunst. In organischer Verbindung mit diesem mächtigen Langhausbau steht die Façade mit ihren beiden gewaltigen Thürmen, allerdings in der Ausführung unterbrochen,

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 54 u. 54 A.*

aber durch die alten wie durch ein Wunder erhaltenen Baurisse hinlänglich ergänzt, um in ihnen den glänzendsten Ausdruck des bis zur äussersten Consequenz der Anlage und Ausbildung durchgeführten Systems der nach oben luftiger und leichter aufsteigenden, sich unaufhaltsam verjüngenden Strebemassen zu erkennen. Der Charakter der Formgebung, im Wesentlichen dem Princip des Langhauses sich anschliessend, lässt doch gewisse Modificationen, gewisse freiere dekorative Wendungen erkennen, die auf den Ausgang dieser Epoche weisen. — In kleineren Verhältnissen, aber in ansprechend klarer und reiner Ausprägung findet sich dasselbe Princip schlank aufstrebender Thurmpyramiden an dem „Hochkreuz" bei Godesberg vom J. 1333 durchgeführt. — In den unteren Gebieten des Niederrheins sind sodann das Schiff der Stiftskirche zu Xanten (vgl. S. 202) und die etwa seit 1334 ausgeführte Capitelskirche zu Cleve als einfache, klar entwickelte, unter dem Einfluss der Kölner Dombauhütte stehende Werke zu erwähnen. — Der späteren Zeit des Jahrhunderts gehört sodann das ebenfalls in schlichteren Formen aufgeführte Schiff von St. Severin in Köln, dessen von 1394—1411 errichteter Westthurm sogar statt des Strebesystems die einfachere Flächengliederung der nordischen Bauweise zeigt. — In eleganten Verhältnissen mit hohen und breiten, reich entwickelten Fenstern baut sich der seit 1353 dem alten Münster Karl's des Grossen zu Aachen vorgelegte, schlanke, einschiffige, polygon geschlossene Chor auf, dessen Formen ebenfalls die Einwirkung der Kölner Bauten verrathen. Ein andrer Chorbau dieser Zeit ist der von S. Florin zu Coblenz (seit 1356), etwas später (1404—31) der der Liebfrauenkirche daselbst, und aus derselben Epoche (um oder seit 1414) datirt der zierlich siebenseitig schliessende Chor von S. Andreas zu Köln.



Hochkreuz zu Godesberg. (Nach Gailhabaud.)

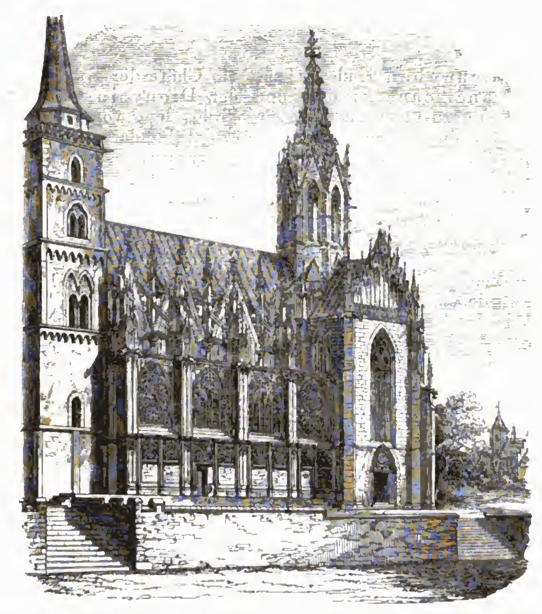
Im Gegensatz zu diesen Kirchen der kölnischen Gruppe gehört eine Anzahl von Bauten der Trier'schen Diözese dem schlichten System der Hallenkirche an, die hier meist bei geringen Dimensionen sich klar und ansprechend entwickelt. So die Jesuitenkirche (frühere Minoritenkirche) zu Trier und besonders die Kirche von S. Wendel, deren einschiffiger Chor 1360 geweiht wurde, und deren dreischiffiges Langhaus allerdings bereits in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Dieser Spätzeit gehören auch die meisten übrigen Kirchen derselben Gruppe an.

Mancherlei Einflüsse des niederrheinischen Styles zeigen auch die Monumente in Lothringen, besonders jene in der ersten Epoche schon vorkommende Chorbildung mit schräg in der Diagonale gestellten Seitenkapellen, wie sie an der Stiftskirche zu Xanten u. A. sich findet. So die 1327 begonnene Kirche von Munster, ein einfach strenges klösterliches Gebäude mit schlicht behandelten viereckigen Pfeilern; so die Kirche S. Martin zu Pont-à-Mousson, 1354 begonnen, aber erst im folgenden Jahrhundert vollendet, mit schlankem Mittelschiff bei mässigen Dimensionen und schwer gegliederten Pfeilern.

Am Mittel- und Oberrhein fallen in diese Epoche mehrere bedeutende Vollendungsbauten früher begonnener Denkmäler. Der Dom zu Frankfurt a. M. erhielt von 1315—38 seinen einschiffig langgestreckten Chor, und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die ungewöhnlich ausgedehnten Querschiffarme mit ihren reich geschmückten Portalen. — Am glänzendsten entfaltet sich der dekorative Styl noch in edlen Formen am Langhause der Katharinenkirche zu Oppenheim, einem der reichsten Werke deutscher Gothik. Die Anlage ist fünfschiffig in origineller Behandlung, mit zwei Kapellenreihen zu den Seiten der Nebenschiffe, die sich durch schlanke Säulchen gegen jene öffnen. Das Mittelschiff erhebt sich nur mässig über die Abseiten, und in entsprechender Weise sind auch die Verhältnisse der mit den brillantesten Maasswerken gegliederten Fenstern mehr breit als schlank. Einflüsse der Kölner und der Strassburger Schule scheinen sich hier zu kreuzen, letztere namentlich in den zum Theil aus grossen Radfenstern bestehenden Maasswerken zu erkennen. Auch der Kuppelthurm mit dem Kreuz ist als seltnes Beispiel in deutsch-gothischen Werken zu bezeichnen. Im zweiten Decennium des 14. Jahrhunderts wurde der Bau abgeschlossen. — Sodann gehört hierher der Oberbau des Thurmes am Münster zu Freiburg,[1] eins der edelsten, consequentesten Werke der Gothik, und unter allen ähnlichen Anlagen ohne Zweifel

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 Fig. 1—4.*

die am klarsten und reinsten durchgeführte. Die Auflösung der Masse in eine schlanke, durchbrochene achtseitige Spitze, die auf den Ecken von vier Fialen begleitet wird, die noch völlig



Ansicht der Katharinenkirche von Oppenheim, im ursprünglichen Zustande und mit restaurirter Thurmspitze. (Nach F. H. Müller.)

gesetzmässige, organische Behandlung des Einzelnen weisen auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Die Gesammthöhe des Thurmes erreicht 386 Fuss.

Eine hallenartige Anlage mit fünf Schiffen ist sodann das Langhaus von S. Thomas in Strassburg, angeblich 1313—30 ausgeführt; der in diesen Gegenden gewöhnlichen Anlage niederer Seitenschiffe folgen dagegen das Münster von Colmar, als dessen Hauptbaumeister der im J. 1363 verstorbene Meister Wilhelm von Marburg gilt; der Westbau der Hauptkirche von Schlettstadt, die Kirche zu Haslach bei Strassburg u. A. —

Bedeutend sind sodann die Wiederherstellungs-Bauten, welche nach der durch das Erdbeben vom J. 1356 erfolgten Zerstörung am Langhause des Münsters zu Basel ausgeführt wurden. Zu ihnen gehört namentlich das noch in strengen Formen würdevoll behandelte Westportal.

In Schwaben sind zunächst die Chöre der St. Georgs- oder Franciscanerkirche und der Dionysiuskirche zu Esslingen zu nennen, beide einschiffig, lang vorgelegt, jener der Mitte, dieser dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörend; sodann die Cisterzienserkirche Heiligkreuz vom J. 1319, mit geradlinig schliessendem Chor und grossem Ostfenster, und ähnliche Fenster in den älteren Chören zu Maulbronn und Bebenhausen.

Interessant durch seine Verwandtschaft mit den Formen des Prager Doms und durch seine malerische Ausstattung ist die kleine Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, die 1380 erbaut wurde.

Als der bedeutendste schwäbische Bau dieser Epoche ist das Münster zu Ueberlingen am Bodensee zu nennen, ein in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgeführter Bau von beträchtlichen Dimensionen, fünfschiffig mit zwei Kapellenreihen und abgestufter Höhenentfaltung; der Chor lang vorgelegt, einschiffig.

Baiern hat im Schiffbau des Domes zu Regensburg [1] während des 14. Jahrhunderts ein bedeutendes Denkmal dieser Epoche aufzuweisen. Das Langhaus ist dreischiffig, in weiten und mächtigen Dispositionen und edlen Verhältnissen ausgeführt, die Gliederung der Pfeiler und Rippen klar und flüssig, die Fenster mit den Triforien organisch verbunden und consequent durchgebildet. — Hierher gehören ferner die grossräumige und einfache Minoritenkirche zu Regensburg vom Anfange des 14. Jahrhunderts, und jene grösseren Kirchen zu Freising: S. Johannes, 1319—21 erbaut, in der Masse aus Ziegeln, im Detail aus Haustein, und die Benediktinerkirche, um 1345 aufgeführt, im Innern modernisirt, endlich das Mittelschiff und der Thurmunterbau der Jodocuskirche zu Landshut, zwischen 1338 bis 1368 erbaut.

In den österreichischen Landen tritt uns als bedeutendstes Werk dieser Epoche der Dom St. Stephan zu Wien entgegen. [2] Der Chor, 1340 geweiht, entwickelt sich in grossartigen Dimensionen als dreischiffiger Hallenbau mit polygonen Schlüssen, das Langhaus ist seit 1359 dem Chor in verwandter Anlage hinzugefügt, doch mit Erhöhung des Mittelschiffs, ohne dass indess dadurch selbständige Oberlichter erzielt würden. Die Ver-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 54 A. Details.* — [2] *Ebenda, T. 55, Fig. 7—9.*

hältnisse sind weit und licht, hallenartig, die Details im Einzelnen schon nicht ohne Willkür; am Aeusseren wird das gewaltig hohe lastende Dach zum Theil durch brillant dekorirte Seitengiebel verdeckt. Der Thurmbau gehört der folgenden Epoche.

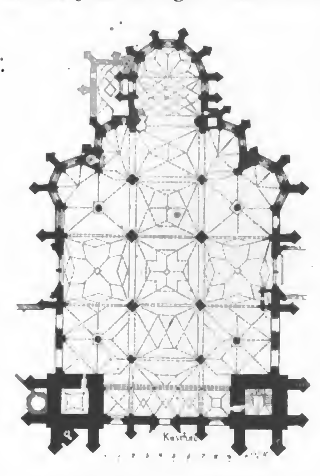


Giebel am Langschiff des Doms von Wien. (Nach einer Photographie.)

— Ein anderer, minder umfangreicher Bau daselbst, S. Maria am Gestade, oder Maria Stiegen, datirt ebenfalls aus zwei Epochen: der einschiffige, lange Chor mit zierlich reicher Dekoration ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen und bald nachher ausgeführt; das ebenfalls einschiffige, unregelmässig anschliessende Langhaus seit 1394 hinzugefügt. Die spielend dekorative Formen des Aeusseren, namentlich der Thurm, gehören der folgenden Epoche an. — Ebenfalls einschiffig, in einfach edlen Formen durchgeführt, mit einem achteckigen Thurm auf dem Chor ist die Kirche der Karthause Gaming, 1332—1342 erbaut; von ähnlicher Anlage die Kirche der Karthause Aggsbach bei Melk, vom Jahr 1380; bedeutend erscheint der Chor

der Stiftskirche zu Zwetl, 1343—48 erbaut; ferner die edel durchgebildete, mit dreifachem Polygonchor versehene Wallfahrtskirche von Strassengel bei Gratz, 1346—55 erbaut; endlich gehört auch hieher der Chor der stattlichen Pfarrkirche von Berchtholdsdorf, deren hallenartiges Schiff erst im folgenden Jahrhundert ausgeführt wurde.

Ungarn, über dessen Bauwerke nur vereinzelte Nachrichten bis jetzt vorliegen, schloss sich ohne Zweifel der Richtung der benachbarten österreichischen Lande an. Unter seinen Monumenten scheint der Dom zu Kaschau durch Eigenthümlichkeit der Anlage, die eine gewisse Verwandtschaft mit der Liebfrauenkirche in Trier hat, damit aber zugleich einen dreitheiligen, reich dekorirten Façadenbau verbindet, eine bemerkenswerthe Stellung einzunehmen. Die Gründung des Baues fand angeblich 1324 statt; die glänzendere Ausstattung des Aeusseren gehört der späteren Epoche. — Ferner in Ober-Ungarn: die Kirche von Bartfeld, die Ruine der Klosterkirche von Szent-Lélek (H. Geist) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts u. a. — Im Südwesten sodann die Kirche von Készthely am Plattensee, einschiffig, mit grosser Fensterrose an der Westseite, und polygonen Diensten.



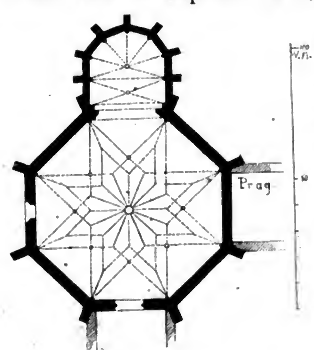
Grundriss des Domes von Kaschau. (Nach Henszlmann.)

In Siebenbürgen findet sich eine Verzweigung des einfachsten deutsch-gothischen Systems, meistens in schlichter Auffassung der Hallenform. In diese Epoche gehört die evangelische Pfarrkirche zu Mühlbach, ungewöhnlicher Weise mit erhöhtem Mittelschiff, das Langhaus in einem rohen frühgothischen Style erbaut, später mit erneuerten Oberfenstern unter ein einziges hohes Dach gebracht; der Chor vom Ende des 14. Jahrhunderts ist eine stattliche Hallenanlage.

In Böhmen bereitet die kunstliebende Regierung Karl's IV. einen mächtigen Aufschwung des architektonischen Schaffens, so dass erst von dieser Epoche das Land in bedeutsamer Weise sich an der baugeschichtlichen Entwickelung betheiligt. Direkte

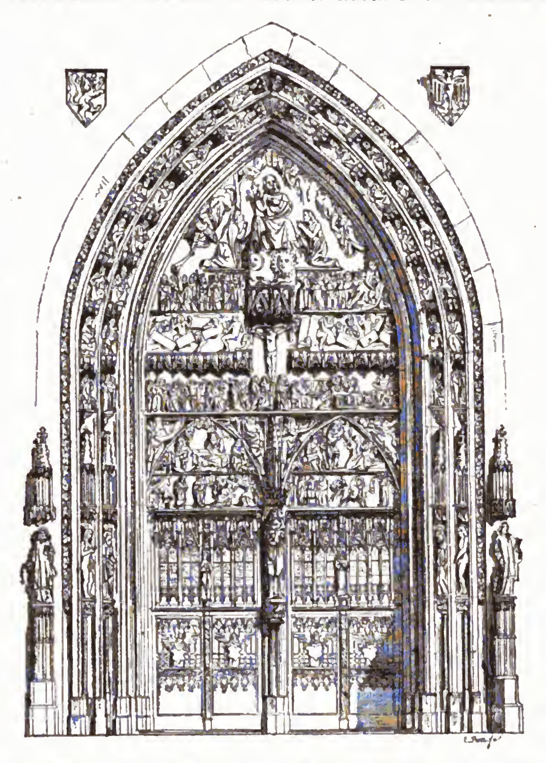
Spuren weisen auf die Einwirkung französischer Meister, deren Einfluss in Anlage und Detailbildung der Gebäude mehrfach hervortritt. Doch ist eine nationale Umgestaltung, besonders in der Auffassung der Einzelformen, nicht zu verkennen, die hier zeitig schon zu einer Entartung des Styles führt. Einfachere Anlagen aus den ersten Dezennien des Jahrhunderts sind die Maria-Himmelfahrtskirche und die S. Jakobskirche zu Kuttenberg, letztere von 1310—58 erbaut, die Kirchen von Nimburg und von Königgrätz und die Augustinerkirche zu Raudnitz mit ihrem Kreuzgange, 1330 geweiht. —

Bedeutender sind die Bauten, welche Karl IV. in und bei Prag ausführen liess. Vor allem der Dom, schon durch den Vater des Kaisers im J. 1344 gegründet, durch Matthias von Arras und darauf durch Peter Arler von Gmünd erbaut. Doch erhielt nur der grossartige Chorbau, 1385 geweiht, die Vollendung. Das System ist ganz das reiche französische, wie es in nahe verwandter Weise auch am Kölner Dom zur Anwendung gekommen. Doch macht sich hier in den Details eine magere, vielfach willkürliche und unklare Behandlung geltend. Von besonders reicher malerischer Dekoration zeugt die Wenzelskapelle, 1347 am Schluss des südlichen Seitenschiffes erbaut. Ebenso sind die Kapellen des Schlosses Karlstein, von Karl zwischen 1348—57 angelegt, ausgeführt, mit geringer architektonischer Gliederung, aber reichster malerischer Dekoration durch Wandgemälde, und Mosaiken von Gold und Edelsteinen. — Bedeutender ist die Karlshofer Kirche zu Prag, 1355 gestiftet, aber erst 1377 begonnen, ein Oktogon von über 72 Fuss Spannweite und niedrigem Rippengewölbe, mit vorgelegtem polygon geschlossenen Chor. — Von Peter Arler rührt sodann der Chor der Bartholomäuskirche zu Kolm (1360—76), mit reichem Kapellenkranz und in überschlanken Verhältnissen ausgeführt; ferner das Rathhaus und die Brücke zu Prag. — Einfachere Bauten derselben Epoche sind die dreischiffige Hallenkirche des Klosters Emaus, die Kirchen Apollinare und Maria Schnee, sämmtlich zu Prag.



Grundriss der Karlshofer Kirche zu Prag. (Nach Grueber.)

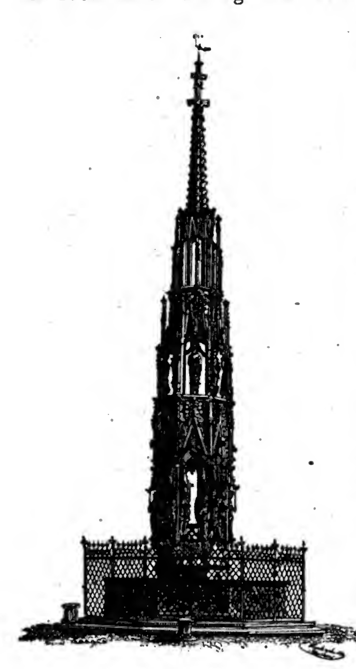
Für Franken kommen vor allem die Monumente Nürnbergs in Betracht. An S. Lorenz schliesst sich dem in der vorigen Epoche ausgeführten Schiffbau die stattliche Façade unmittelbar an, mit zwei schlicht behandelten Thürmen neben einem Zwischenbau



Westportal der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben von R. v. Rettberg.)

von üppig dekorativer Ausbildung. Das reich entwickelte Portal, 1332 vollendet, noch mehr das brillante Radfenster über demselben, mit seinem allerdings schon mehr willkürlichen als organischen Füllwerk, zeugt von Einflüssen der oberrheinischen Schule.

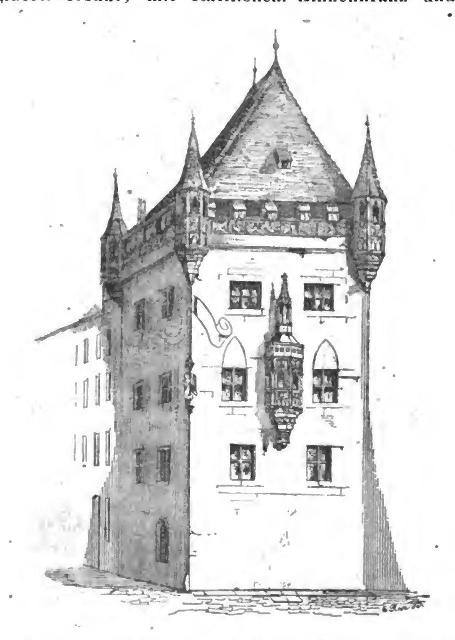
In edelster und strengster Durchführung zeigt dagegen die gleichzeitige thurmlose Façade der Cisterzienserkirche Ebrach ein Muster gothischer Rosenbildung. — Seit der Mitte des Jahrhunderts neigt die Architektur Nürnbergs zu einem mehr bürgerlichen Charakter hin, der selbst nicht ohne Anflug von Nüchternheit bleibt, im Einzelnen aber noch immer sehr Reizvolles hervorbringt. Weniger tritt dies in der Moritzkapelle vom J. 1354 hervor, bestimmter jedoch schon an der Frauenkirche, 1355 bis 1361 durch Georg und Fritz Rupprecht erbaut: ein Hallenbau von kurzen, aber breiten Verhältnissen, fast quadratisch, mit einschiffig vorgelegtem Chor, im Inneren schlicht, im Aeussern dagegen durch eine fast städtisch weltliche Giebelfaçade mit reich dekorirtem Portal stattlich geschmückt. — Am glücklichsten erweist sich diese Architektur in Werken kleinerer, mehr dekorativer Art, wie der gleichzeitig mit der Frauenkirche von denselben Meistern errichtete „schöne Brunnen," einer 60 Fuss hohen Pyramide mit vielfaltigem Statuenschmuck. — Sodann der Chor von St. Sebald (1361—77), frei und hallenartig angelegt, mit gleich hohen Umgängen um den polygonen Abschluss, durch reiche Lichtwirkung ausgezeichnet, in den Details jedoch schon willkürlich und zum Theil nüchtern. Ein Prachtstück zierlichster Detailarbeit ist dagegen die an der Nordseite des Chores befindliche „Brautthür," mit tiefer hallenartiger Anlage und reichster durchbrochener Steinarbeit.



Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

Zu gleicher Zeit gestaltet sich der Profanbau nicht minder stattlich und monumental, in der Masse einfach, ernst und schmucklos, im Einzelnen dagegen, an Erkern, Zinnen und

Giebeln oft sehr zierlich geschmückt. Eins der schönsten erhaltenen Beispiele ist das Haus Nassau, um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, mit stattlichem Zinnenkranz und Erker-



Das Nassauer Haus zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.)

thürmchen, in der Mitte mit einem sogenannten „Chörlein" von einfach ansprechender Durchbildung.

In den übrigen fränkischen Gegenden bestehen verschiedenartige Auffassungen der Kirchenanlage nebeneinander. Der Chor von S. Jakob in Rothenburg an der Tauber (1373 begonnen, das Schiff erst im folgenden Jahrhundert beendet) gehört hieher; sodann die Oberpfarrkirche zu Unsre Liebe Frauen zu Bamberg, deren polygoner Chor einen niedrigen Umgang mit durchgeführtem Strebesystem zeigt (das Langhaus modernisirt). Dagegen ist an der 1377 gegründeten Liebfrauenkapelle zu Würzburg die Hallenform angewendet.

Die Denkmäler der sächsischen Lande folgen auch in dieser Epoche verschiedenen lokalen Traditionen und sondern sich demnach in eine Reihe einzelner Gruppen. In Braunschweig gehört das Langhaus der in der vorigen Epoche begonnenen Aegidienkirche hieher, ein schlichter dreischiffiger Hallenbau von anspruchsloser Haltung. Auch die übrigen Kirchen Braunschweigs erfahren in dieser Epoche eine Umgestaltung ihrer baulichen Anlage, besonders eine reichere, stattlichere Ausbildung der noch aus romanischer Zeit vorhandenen Façade mit ihren Thürmen. Der Mittelbau, der als Glockenhaus dient, wird in seinem oberen Geschoss durch ein prachtvolles Fenster mit zierlichem Maasswerk durchbrochen, die Thürme daneben aber in einfacher Masse und nur mit lebendiger Flächengliederung behandelt. So besonders an der Katharinenkirche (1343 geweiht), dem Dom und gegen Ende des Jahrhunderts der Andreaskirche.

In Magdeburg erfuhr der Dom [1] in dieser Epoche (bis zum J. 1363) den Umbau seines Langhauses und der Façade. Im Anschluss an die frühgothischen Osttheile entwickelt sich auch das Schiff auf romanischer Pfeilergrundlage, bei weiten Gewölbspannungen, die indess zu reicher Fensteranlage benutzt und zu bedeutender Höhe (fast das Dreifache der Weite) emporgeführt werden. Die reiche Maasswerkdekoration der Querflügel, die ähnliche Belebung der Seitengiebel der Nebenschiffe und die im Charakter der braunschweigischen Bauten angeordnete Façade gehören in diese Zeit. Der reich durchbrochene Oberbau des mittleren Glockenhauses und die Obergeschosse der mit stumpfen Steinpyramiden gedeckten Thürme sind erst in der letzten Epoche des Mittelalters vollendet worden. — Umgekehrt schritt am Dom zu Halberstadt der Bau von Westen nach Osten fort, indem zunächst das Langhaus vollendet und dann gegen Mitte des 14. Jahrhunderts der Chor in Angriff genommen wurde. Die edel und klar gemässigte Anlage, die feine Ausbildung des Einzelnen, die Vereinfachung des polygonen Chors, dessen Umgang nur eine östliche Marienkapelle erhielt, zeugen hier von einer verständigen Umbildung des reichen französischen Systems. Die völlige Beendung des Baues fällt auch hier in späteste Zeit.

Weiterhin ist sodann eine grosse Anzahl von baulichen Anlagen zu nennen, die als Ergänzungs- oder Wiederherstellungsarbeiten älterer Monumente zu betrachten sind. Meistens ist es der Chor, bisweilen auch die Façade der Kirchen, welche von diesen Umgestaltungen betroffen wurden, und bei denen das Festhalten an manchen Eigenthümlichkeiten romanischen Styles bemerkenswerth erscheint. Hierher gehört der schlichte Chor der Schlosskirche zu Quedlinburg vom J. 1320, der Ostchor

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), T. 54 A. (6, 7, 17, Details.)*

des Doms zu Naumburg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und der Chor der benachbarten Kirche zu Freiburg an der Unstrut, aus derselben Zeit; vom Dom zu Meissen sodann der hallenartige Langhausbau, der Lettner zwischen Chor und Querschiff und die Anlage der später mehrfach veränderten Westthürme; am Dom zu Erfurt der stattliche 1349—53 erbaute Chor und die eigenthümliche dreiseitige Portalhalle der Nordostecke des Schiffes; an der Kirche zu Stadt-Ilm der gerade geschlossene Chor und die oberen Geschosse der romanisch angelegten Thürme; an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt der bedeutende dreischiffige, hallenartige Chorbau, edel ausgebildet im Styl der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Ferner in Heiligenstadt der nach einem Brande von 1333 umgebaute Chor der Stiftskirche S. Martin, und vielleicht aus derselben Zeit der dreischiffige Hallenbau der Marienkirche, sowie der 1370 ausgeführte Thurmbau der Aegidienkirche daselbst.

Vorzüglich bedeutsam entwickelt sich sodann im Laufe des 14. Jahrhunderts der Hallenbau in Mühlhausen. Die S. Blasiuskirche mit einfach klarer Anlage und ansprechend dekorirten Seitengiebeln entspricht der Frühzeit dieser Epoche. Glänzender entfaltet sich das System an der Marienkirche, einem weiträumigen fünfschiffigen Hallenbau mit dreischiffigem, lang vorgelegtem, in dreifachem Polygonschluss endenden Chor und edel entwickelten Detailformen. Die Jakobikirche und die Georgenkirche sind einfachere Bauten derselben Zeit.

In Hessen und Westphalen gewinnt die Hallenkirche immer allgemeinere Herrschaft und gleichmässigere Ausprägung. Von der Stiftskirche zu Wetzlar gehören in diese Epoche der in reich entwickelter rheinischer Gothik ausgeführte nördliche Querschiffflügel aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, und aus der späteren Zeit derselben Epoche das nördliche Seitenschiff sammt den Mittelschiffgewölben. Direkte Einwirkung der Elisabethkirche zu Marburg zeigen die Kirchen von Grünberg, Friedberg, die Klosterkirche zu Haina, die Kirchen zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld u. A., zum Theil noch der vorigen Epoche angehörig.

Die westphälischen Bauten nehmen die Hallenanlage in möglichst schlichter Auffassung, ohne besondere Mannigfaltigkeit der Conception oder reichere Detailbehandlung auf. Ein Hauptwerk von noch verhältnissmässig strenger Richtung ist die Liebfrauen- oder Ueberwasserkirche zu Münster, vom J. 1340, mit lang vorgelegtem einschiffigem Chor, edel entwickeltem Langhaus und stattlich massenhaftem Westthurm. Aehnlich eine Reihe kleinerer Bauten, die Kirchen zu Wolbeck,

Harixbeck, Stromberg, mit freierer, weiterer Raumentfaltung die Pauls- und die Minoritenkirche zu Soest, die Kirche zu Menden aus der Mitte, die Pfarrkirche zu Werl vom Ende des 14. Jahrhunderts. — Andere versuchen, nach der Analogie des Mindener Doms, eine lichtere und kühnere Ausprägung des Hallenbaues und lebendigere Gliederung des Einzelnen. So das Langhaus der Marienkirche in Osnabrück, 1318 geweiht, in besonders edler Entfaltung des Styls, die frei und schlank aufsteigende Stiftskirche S. Maria zu Herford, mit geradlinig schliessendem Chor und einfach klar dekorirten Giebeln; die 1340 begonnene Katharinenkirche zu Osnabrück, die Martinikirche zu Münster, die Nikolai- und die Martinikirche zu Bielefeld, die Johanniskirche zu Herford u. A. Dazu kommen einige Klosterkirchen, zum Theil von stattlichen, weiten und lichten Verhältnissen, wie die Dominikanerkirche zu Dortmund (der Chor 1353 geweiht, das Schiff später), die Minoritenkirche zu Münster, die Klosterkirche zu Höxter u. A.

Den Uebergang zur Bauweise des folgenden Jahrhunderts machen sodann Bauten wie die Lambertikirche zu Münster und die Marienkirche zur Wiese in Soest, von denen später zu reden.

Auch der Profanbau nimmt in dieser Epoche in Westphalen einen bemerkenswerthen Aufschwung, und bringt Werke wie die glänzend dekorirte Façade des Rathhauses zu Münster mit unterem offenen Hallengeschoss und klar entwickeltem Giebel, und die einfachere Façade des Rathhauses zu Lemgo hervor. —

Das östlich angränzende Gebiet von Hannover folgt in der Anlage der Kirchen dem westphälischen Hallensystem, gebraucht aber in der Ausführung das Material des im deutschen Nordosten herrschenden Backsteines, so dass diese Gruppe von Bauwerken eine Uebergangsstellung einnimmt. In Hannover gehören hieher die kleine Nikolaikapelle aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, sodann besonders die 1347 begonnene Aegidienkirche, welche das westphälische Hallenschema völlig aufnimmt, während die seit 1349 erbaute Marktkirche sich bei ähnlicher Grundform entschiedener der Auffassung des nordöstlichen Backsteingebietes anschliesst. — Bedeutender ist der in mächtigen Verhältnissen erbaute Dom zu Verden, an dem jener Uebergang noch schärfer hervortritt. Der 1290 begonnene Chor, fünfseitig aus dem Zwölfeck gebildet und mit Umgängen versehen, wird sammt dem Querbau in Hausteinen ausgeführt. Nach der Einweihung im J. 1390 fand die Erbauung des Schiffes in Backsteinen erst später gegen Ende des 15. Jahrhunderts statt.

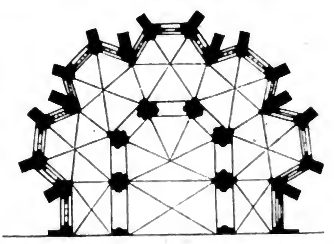
Der Ziegelbau der nordöstlichen Lande gewinnt im Verlaufe des 14. Jahrhunderts diejenige umfassende Bedeutsamkeit, welche sein System als ein durch die besondern Bedingnisse des Materiales modificirtes, selbständig dem Hausteinbaue gegenübertretendes hinstellt. Auch auf diesem weiten Gebiete machen sich die beiden Grundauffassungen deutscher Gothik, die Hallenkirche und die Kirche mit niedrigen Abseiten gleichmässig geltend.

Unter den bis jetzt noch wenig erforschten Denkmälern Schlesiens sind hier zu nennen die jüngeren Theile der schon in der vorigen Epoche begonnenen Kreuzkirche zu Breslau, ihrem Stylcharakter nach ohne Zweifel erst in dieser Epoche vollendet. Eine in schlank aufstrebenden, edlen Verhältnissen durchgeführte Hallenkirche ohne Kreuzbau mit drei polygon geschlossenen Chören und fein entwickelten Sterngewölben ist die Liebfrauenkirche auf dem Sand ebendaselbst, von 1330 bis 1372 erbaut. Aehnlich, jedoch mit geradlinig schliessenden Abseiten die Dorotheenkirche (Minoritenkirche) vom J. 1351. — Andre Kirchen Breslau's zeigen dagegen ein bedeutend überhöhtes Mittelschiff bei niedrigen Abseiten und ähnlicher Behandlung der Details. So die stattliche Elisabethkirche, ebenfalls mit drei polygonen Chören, die westlichen Theile mit dem massenhaft angelegten Thurm erst dem folgenden Jahrhundert angehörend; so die Maria-Magdalenenkirche mit geradlinig schliessendem Chor und kräftigen Strebebögen bei gleichfalls bedeutenden Verhältnissen.

Auch die Profanarchitektur hat in dem grossartigen Bau des Rathhauses zu Breslau, dessen Gesammtanlage aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, während die reiche Flächendekoration der Erker und Giebel der Spätzeit angehört, ein bedeutendes Beispiel aufzuweisen. —

Bedeutender entfaltet sich diese Architektur in den Niedersächsischen und Mecklenburgischen Gebieten, deren Monumente vielfach verwandte Anklänge ergeben. In Lübeck fällt in diese Zeit der kolossale Thurmbau der Marienkirche sammt der Briefkapelle; der nördliche Thurm inschriftlich 1304, der südliche 1310 begonnen, womit zugleich für das Sterngewölbe der Kapelle, wie es scheint das früheste in Deutschland, ein festes Datum gewonnen ist. — Das System der Marienkirche wird im Beginn des 14. Jahrhunderts nach Mecklenburg übertragen und tritt dort in edelster Ausbildung und vollendetster Durchführung zunächst an der Cistercienserkirche zu Dobberan auf. Nach einem Brande vom J. 1291 erneuert und 1368 geweiht, zeigt sie das Princip der französischen Kathedralen mit niedrigen Abseiten, polygonem Chorschluss sammt Umgang und Kapellenkranz consequent in die Backstein-Architektur übertragen. Den schönen Verhältnissen des Baues entspricht die Feinheit und

Mannigfaltigkeit in den Details. — Minder edel, aber noch grossartiger tritt dieselbe Auffassung am Dom zu Schwerin (gegen 1365—75 begonnen und erst in der folgenden Epoche beendet) hervor; die Chorbildung befolgt dasselbe reiche Schema, die



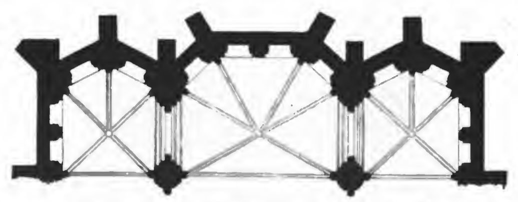
Chorhaupt des Domes von Schwerin. (Nach Lübke.)

Höhe des Mittelschiffes erreicht 100 Fuss bei 39 F. Weite, die Pfeiler sind hier wie in Dobberan auf quadratischer Grundform klar gegliedert und mit Diensten versehen. — Von den übrigen Kirchen dieser Gruppe gehören nur der Chor der Marienkirche zu Wismar, 1339—54 erbaut, und der geradlinig geschlossene Chor der Georgenkirche ebendaselbst in diese Epoche. Das Uebrige später.

Die Katharinenkirche zu Lübeck, 1335 gegründet, zeigt sodann dasselbe System des Schiffbaues, bei ebenfalls vereinfachtem, aus drei Polygonschlüssen bestehendem Chore. In verwandter Art sind die Petrikirche und die Jakobikirche zu Rostock durchgeführt. Dagegen zeigt der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute Chor des Doms zu Lübeck die volle Ausbildung des französischen Kathedralenstyles mit Umgang und Kapellenkranz. — Einfachere Bauten sind sodann noch die fünfschiffige Petrikirche zu Lübeck, die Nikolaikirche zu Rostock, die fünfschiffige Johanniskirche zu Lüneburg, die Michaelskirche und die Lambertikirche daselbst, die Wilhadikirche zu Stade, endlich S. Peter, S. Katharinen und S. Jakobi zu Hamburg, die Johanniskirche zu Bremen und die älteren Theile der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, 1307—9 erbaut.

In den brandenburgischen Marken wird seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die kirchliche Architektur vorzugsweise städtisch, und vielleicht im Zusammenhange damit ist hier der Hallenbau überwiegend. So in der den ersten Decennien des Jahrhunderts angehörenden Marienkirche zu Frankfurt a. d. Oder, mit polygonem Chor und breitem Umgange, sowie geräumigem Querbau. Das Langhaus wurde nachmals zu fünf-

schiffiger Anlage erweitert. So in mehreren gleichzeitigen Bauten, der Marienkirche zu Gransee und Wittstock und der Jakobikirche zu Perleberg, deren jüngerer Chor von 1361 datirt, besonders aber in der glänzendsten Leistung dieser Epoche, der Marienkirche zu Prenzlau. Sie hat äusserlich den geraden Chorschluss und eine ungemein reiche Flächendekoration des Ostgiebels in brillanten Maasswerkmustern, im Innern aber



Chorschluss der Marienkirche zu Prenzlau. (Nach Kallenbach.)

einen polygonen Abschluss der drei Chöre, die gleich dem Langhause frei und hallenartig angelegt sind. — Aehnlich der Ostgiebel der Marienkirche in Neu-Brandenburg.

Einfachere Bauten ähnlicher Disposition, aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts, sind die Kirche zu Bernau, mit späteren Bauveränderungen, namentlich einem hinzugefügten dritten Seitenschiff; die Marienkirche und die Nikolaikirche zu Berlin, beide wahrscheinlich nach einem Brande von 1380 erneuert, letztere mit stattlichem Umgang um den polygon geschlossenen Chor. —

Pommern bietet eine mannigfaltige und reiche Entwicklung dar, die sich den in den mecklenburgischen, den brandenburgischen und den preussischen Landen herrschenden Richtungen mehrfach anschliesst. Unter den Hallenbauten in Vorpommern sind zu nennen: die Bartholomäuskirche zu Demmin mit dreifachem Polygonschluss des Chores; die Petrikirche zu Treptow an der Tollense, mit Chorumgang, die Nikolaikirche zu Anclam, mit dreifachem Chorschluss und diagonaler Stellung der Seitenchöre, einfacher dagegen mit gerader Ostwand die Marienkirche daselbst; endlich noch die Johanniskirche (Franziskaner) und die kolossale Jakobikirche zu Stettin.

Den Hochbau vertritt in stattlicher Weise die seit 1311 erbaute Nikolaikirche zu Stralsund, die sich mit reichem Chorumgang und Kapellenkranz der mecklenburgischen Baugruppe anschliesst, aber keinen Querbau zeigt. Der Westbau mit zwei massenhaften Thürmen gehört der Spätzeit des Jahrhunderts. — Aehnlich die gleichzeitige Nikolaikirche zu

Greifswald vom J. 1326 (vollendet?), jedoch mit schlichterer Chorbildung und festungsartig behandeltem Westbau. — Etwas jünger die einfach tüchtige Petrikirche zu Wolgast, und vom Ende des Jahrhunderts die mächtige Jakobikirche zu Stralsund, die jedoch schon übertriebene Höhenrichtung und unschöne Fensterbildung zeigt, dabei aber eine grossartig wirkende Thurmhalle und reich dekorirte Façade hat.

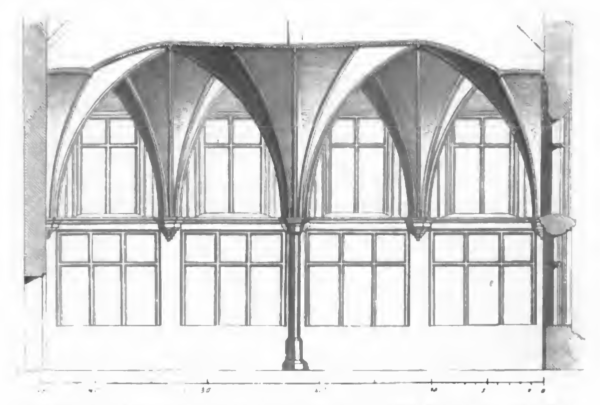
In Hinterpommern sind zunächst als Hallenbauten zu bemerken: die Marienkirche zu Colberg, deren Chor 1321 vollendet war, und an deren fünfschiffigem Langhaus bis in's folgende Jahrhundert gebaut wurde; die Marienkirche zu Treptow a. d. Rega (1303—70) und zu Greiffenberg. — Hochbauten von ebenfalls einfachem Charakter sind die Marienkirchen zu Belgard, Cöslin, Schlawe, Rügenwalde, Stolp, mit weit vorgelegtem einschiffigem Chor und imposanter, gegen das Mittelschiff geöffneter Thurmhalle. —

In Preussen geht die architektonische Thätigkeit wie die ganze christlich-germanische Kultur des Landes vom deutschen Orden aus, dessen tüchtig festes, ritterlich glänzendes Wesen sich auch in den Bauten ausspricht. Bemerkenswerth sind hier, namentlich in der Frühzeit, gewisse orientalische Reminiscenzen, besonders in dekorativer Ausstattung der Gebäude, sodann aber die Liebe zu reichen, zierlichen Formen, welche die eleganten Stern- und Netzgewölbe, die Zellengewölbe und die hohen, auf schlanken Granitsäulen ruhenden Palmengewölbe hervorbringt. Den ersten Rang nehmen hier die Werke des Profanbaues, die Schlösser des Ordens mit ihren mannigfachen Anlagen in Anspruch.

Das Hauptwerk des Landes ist das grossartige Schloss der Hochmeister zu Marienburg,[1] aus drei grossen Anlagen, der Hochburg, dem Mittelschloss und der Vorburg bestehend. Die Hochburg, der ursprünglich errichtete Theil, gegen 1280 begonnen und noch mit Elementen romanischer Architektur, besonders mit dem zierlich behandelten Rundbogenfriese ausgestattet, gruppirt sich als ungefähr quadratische Anlage um einen ehemals mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umzogenen freien Hofraum; den Nordflügel nimmt in der Richtung von Westen nach Osten der Haupteingang mit hohem Portalbogen nach orientalischer Weise, der Kapitelsaal und die Kirche ein. Seit 1309 wurde an Erweiterung und Ausschmückung dieser Bauten gearbeitet, besonders die goldene Pforte, ein Prachtstück edelster Ziegelarchitektur, der Kirche hinzugefügt, dann (1335—41) die Gruftkirche, die sog. S. Annenkapelle erbaut, über ihr die Marienkirche verlängert, im Innern mit Sterngewölbe, im Aeussern mit einem kolossalen musivisch geschmückten Madonnenbilde ausge-

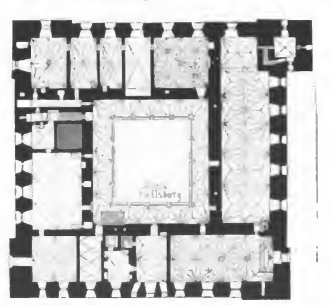
[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 56 (1).

stattet. Sodann wurde in der Regierungszeit Winrichs v. Kniprode (1351—82) das Mittelschloss als glänzvolle Residenz des Hochmeisters erbaut, wo vorzüglich des „Meisters Remter“ und



Durchschnitt des Remters in der Hochmeisterwohnung auf Schloss Marienburg. (Nach Rabe.)

der Ordensremter durch die unvergleichliche Schönheit der Verhältnisse, die edle Ausbildung der Details und die graziösen



Grundriss des bischöflichen Schlosses zu Heilsberg. (Nach v. Quast.)

Palmengewölbe, das Aeussere aber durch massenhafte Anlage, kühne Constructionen und grandiose Gesammtwirkung sich auszeichnet.

Unter den übrigen preussischen Schlössern ist besonders das bischöfliche Schloss zu Heilsberg durch gute Erhaltung seiner wichtigsten Theile bemerkenswerth. Auch hier ist die Anlage fast quadratisch um einen mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umgebenen freien Hof. Auf den Ecken erheben sich kräftige Thurmbauten.

Mehr oder minder erhaltene Reste von Schlössern des deutschen Ordens finden sich sodann noch zu Gollub, Kowallen, Poppowo, Rheden, Marienwerder, Mewe, Rössel, Lochstädt, Ragnit u. A.

An den städtischen Profanbauten zeigt sich die Einwirkung der Ordensschlösser in beachtenswerther Weise. So an dem Rathhaus und den Thoren der Stadt Marienburg, am Rechtstädtischen Rathhaus zu Danzig und dem Artushof daselbst, einer in der Spätzeit umgebauten, aber auf älterer Anlage



Das Innere des Artushofes zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

beruhenden stattlichen Kaufhalle, deren schöne Palmengewölbe auf zwei schlanken Granitsäulen ruhen. —

Die kirchlichen Denkmäler des Landes sind schlicht, selbst roh in der Behandlung, aber meist von grossartiger räumlicher Disposition und stattlichem, fast festungsartigem Aeussern, dessen Wirkung oft durch einen Zinnenkranz noch verstärkt wird.

Die Strebepfeiler werden, namentlich in der späteren Zeit, meistens nach innen gezogen und dadurch Kapellen neben den durchweg hallenartig angelegten Schiffen gebildet. Die Gewölbe zeigen die reichsten Netzverschlingungen und zierliche Sternformen. Die drei Schiffe erhalten meistens drei parallel laufende selbständige Satteldächer, die dann für die Ausbildung der Façaden ein besonderes Motiv gewähren. Der Chor wird in der Regel geradlinig geschlossen, die Façade durch einen mächtigen Westthurm ausgezeichnet. Die weitere Ausbildung dieser Architektur fällt erst in die folgende Epoche.

Zu den früheren Denkmälern gehört die 1309 gegründete Jakobskirche zu Thorn, deren Mittelschiff ungewöhnlicher Weise überhöht und mit selbständiger Beleuchtung durch maasswerkgeschmückte Fenster versehen ist. — Einen Uebergang zur Hallenform bildet der Dom zu Königsberg, 1333 gegründet, mit lang vorgelegtem Chor, und mit einem Langhause, dessen Mittelschiff zwar etwas höher als die Seitenschiffe emporsteigt, aber ohne Fenster zu besitzen. Die Façade hat zwei Thürme. — Eine ausgeprägte Hallenanlage ist sodann der Dom zu Frauenburg, der Chor inschriftlich 1342 vollendet, im Innern von schweren Verhältnissen, im Aeussern durch glänzende Dekoration, reiche Portalhalle und vier schlanke Giebelthürmchen (östlich und westlich) ausgezeichnet. — Andre verwandte Anlagen sind die schlanke, kühn aufgebaute Marienkirche zu Thorn, die Pfarrkirche zu Culm und die Dome zu Culmsee und Marienwerder.

Unter den für die folgende Epoche bedeutenden Kirchen Danzigs, deren Gründung und erste Anlage meistens in's 14. Jahrhundert fällt, gehört ihrer wesentlichen Ausprägung nach nur die Dominikanerkirche hierher, eine Anlage von edlen, schlanken Verhältnissen, mit eingezogenen Strebepfeilern und einfach, aber ungemein klar und lebendig gegliedertem Giebelbau. —

Ausserdem datiren aus der Mitte des 14. Jahrhunderts die Gewölbe im Chor, den Chorumgängen und den Seitenschiffen der Klosterkirche zu Oliva bei Danzig, sowie die schönen Kreuzgänge und das mit denselben verbundene Brunnenhaus daselbst. —

In Litthauen ähnliche Schlossanlagen wie die preussischen zu Christ-Memel, mit stattlichen Backsteinthürmen, ein Thurm zu Raudonen, und eine spätgothische Bernhardiner-Klosterkirche zu Kowno (Kauen).

In Kurland nennt man als das älteste Schloss das der Schwertbrüder zu Dondangen.

In Esthland das Brigittenkloster und das Padiskloster bei Reval.

Frankreich.

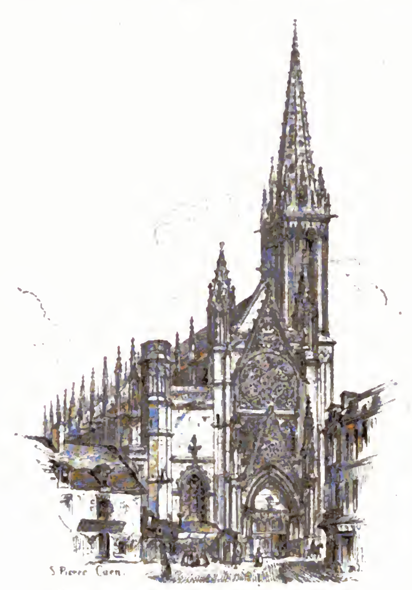
Das nördliche Frankreich hatte in der vorigen Epoche die stufenweise Ausbildung des gothischen Systems bis zu seiner edelsten, reichsten und klarsten Entfaltung gesehen. Schon im späteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, die unglücklichen Kriege mit England, die Eroberung wichtiger Provinzen durch die Fremden raubte Stimmung und Mittel zu künstlerischen Unternehmungen, so dass das 14. Jahrhundert hier wenig Bedeutendes entstehen sah.

Die Normandie steht in Reichthum und Fülle der architektonischen Denkmäler in erster Reihe. Eins der wichtigsten Werke dieser jüngeren Epoche ist S. Ouen zu Rouen,[1] 1318 gegründet, der Chorbau bald nachher vollendet, das Uebrige der Spätzeit angehörend. Die Anlage folgt in etwas einfacherer Weise dem bekannten Schema, und der Chor zeigt auch in den Details noch Nachwirkungen der früheren Epoche. — Ebenfalls im Anfange des Jahrhunderts erhielt die Kathedrale zu Rouen ihre zierliche langgestreckte Marienkapelle an der Ostseite des Chores, sowie die erst in späterer Zeit vollendeten glänzenden Querschifffaçaden. — Aus derselben Epoche die Marienkapelle der Kathedrale von Coutances. — Wichtiger die westlichen Theile der Kirche St. Pierre zu Caen, vom Anfange des 14. Jahrhunderts, besonders durch die edle Entfaltung des Thurmbaues bemerkenswerth. —

In den übrigen Nordprovinzen erhalten die grossen Monumente der früheren Epoche mehrfach Zusätze, an denen der reiche dekorative Styl des 14. Jahrhunderts sich geltend macht. So das prachtvolle Fenster am Südgiebel der Kathedrale von Laon, und die am Langhause den Strebepfeilern eingefügten Kapellen; so die äusseren, ebenso angelegten Chorkapellen der Kathedrale von Paris; so das Vorderschiff der Kathedrale von Troyes; das prächtig reiche Radfenster der Westfaçade an der Kathedrale von Bourges u. a. m. Eins der edelsten Beispiele dieser Epoche ist die Kapelle an der Südseite des Chors der Kathedrale von Mantes, aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. — Weiterhin gehört hierher das nördliche Querschiff der Kathedrale von Meaux, in den glänzend reichen Formen der Spätzeit dieser Epoche; das Langhaus der Kathedrale von Châlons s. M.; die 1389 geweihte, aber schon im vorigen Jahrhundert begonnene Kirche St. Urbain zu Troyes; die schlank emporgeführte brillante Façade von St. Jean-des-Vignes zu Soissons und der glanzvolle Kreuzgang bei derselben Kirche, sowie die Kreuzgänge der Kathedrale zu Noyon und des grossen Hospitals zu Provins.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 51 (2, 3).*

In Burgund gehört hieher Querbau und Vorderschiff der Kathedrale von Auxerre, in glänzend durchgebildeten Formen; der eigenthümlich dekorative Mittelbau der Façade der Kirche



Ansicht von St. Pierre zu Caen. (Nach Chapuy.)

zu Vézelay, die ähnlich behandelte Façade der Kirche von St. Père, und ein Flügel des erzbischöflichen Pallastes zu Sens. —

Die südlichen Provinzen, schon in der frühern Epoche dem gothischen System nur zögernd und widerstrebend sich anschliessend, zeigen auch in dieser Periode keine irgend erhebliche Bauthätigkeit. Meistens finden wir nur Vollendungsbauten früher begonnener Monumente, wie die 1313 beendete Kirche St. Paul zu Clermont-l'Hérault; — der Kapellenkranz der Klosterkirche von Valmagne; — die Haupttheile der Kathedrale von Lyon; — das Langhaus der fünfschiffigen Kathedrale von Clermont-Ferrand, mit eigenthümlich behandeltem Strebesystem bei flach gedeckten Seitenschiffen; — der grossartig im

Styl der nordfranzösischen Gothik angelegte Chor der Kathedrale von Narbonne, 1332 vollendet; — der gänzlich abweichende, mit mehreren polygonen Kapellen neben der Hauptapsis schliessende Chor der Kathedrale von Carcassonne, in den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts einem romanischen Langhausbau vorgelegt; — die mit Beibehaltung spätromanischer Theile neugebaute Kathedrale von Béziers mit schlanken Pfeilern, im Aeusseren aber massenhaft, mit festungsartigem Westbau; u. a. m.

In den westlichen Landestheilen, wo schon in der vorigen Epoche das nordfranzösische System sich Eingang verschafft hatte, nicht ohne jedoch sich mit gewissen Traditionen der älteren Bauweise des Landes zu verbinden, gehören in diesen Zeitraum: die Façade der hallenartig angelegten Kathedrale von Poitiers, ein Bau, in welchem die nördlichen Formen mit südlicher Gefühlsweise sich mischen; — der Chor der Kathedrale von Bordeaux, mit Umgang und Kapellenkranz glänzend entwickelt, und der zierlich durchgebildete Kreuzgang derselben Kathedrale; — die Kirche zu Uzeste, welche Papst Clemens V. zu seiner Grabkirche erbauen liess, in nordischer Anlage ohne Querschiff, und mit einer gewissen Verflachung des reich angelegten Chorbaues. —

Besonders vorherrschend bleiben auch jetzt in diesem Gebiet einschiffige Anlagen mit tiefen, zwischen den Strebemassen eingefügten Seitenkapellen. Die in der vorigen Epoche schon begonnene Kathedrale von Alby, deren Ausführung bis in die späteste Epoche der Gothik reicht, ist hier das bedeutendste Denkmal. — Von ähnlich grossräumiger Anlage und kühnen Wölbungen die Kathedrale von Perpignan, 1324 gegründet und nach langer Bauführung erst 1509 geweiht. —

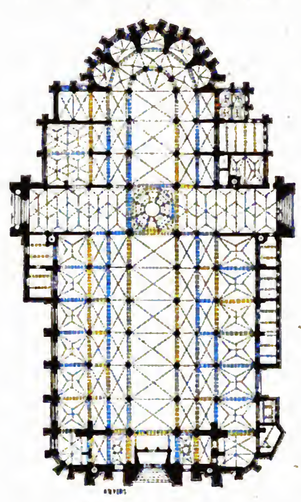
An dekorativen Prachtstücken aus dieser Periode ist ein in brillanten Formen durchgebildetes Sakramentarium im Chor der Kathedrale von Grenoble, zwischen 1337—50 errichtet, zu nennen.

Niederlande.

In Belgien bleibt auch für die Epoche des 14. Jahrhunderts der Einfluss französischer Werke maassgebend, obgleich es in den nördlichen Gegenden nicht an Monumenten fehlt, welche sich der in Holland ausgebildeten Weise anschliessen. Zu den ersteren gehört: das südliche Querschiff der Kathedrale zu Ypern, mit prachtvollem Rosenfenster, aus dem Anfange des Jahrhunderts; — gleichzeitig die Ruine der Abteikirche St. Bertin zu St. Omer mit schlanken, gegliederten Pfeilern; — besonders glänzend der 1338 geweihte Chor der Kathedrale von

Tournay (Doornik), in ungemein schlanken Verhältnissen und mit reichster Ausbildung des Grundrisses; — die Frauenkirche zu Brügge, mit charakterloser Verflachung des Systems; — der Mittelbau des Langhauses der Kathedrale zu Brüssel, deren Vollendung erst später erfolgte; — die Kirche von Aerschot, deren Chor inschriftlich 1337 erbaut wurde, u. a. m.

Andre Werke haben, im Gegensatz zu jenen, einen derben Pfeilerbau in den Schiffarkaden und einen offnen hallenartigen Charakter. So die Kirche Notre-Dame zu Halle, 1341—1409 erbaut, durch lichte, klare Verhältnisse und zierliche Details ausgezeichnet, — so vor Allem die Kathedrale zu Antwerpen, 1352 begonnen und zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Schiffbau vollendet, in denkbar höchster Ausprägung des hallenartigen Systems, fünfschiffig, durch späteren Zusatz sogar siebenschiffig, mit einfachem Querhaus und reich entwickeltem Chor, das Ganze eine Conception von höchster malerischer Wirkung. — In verwandter Richtung die nach einem Brande von 1358 ausgeführten Theile von S. Sauveur zu Brügge.

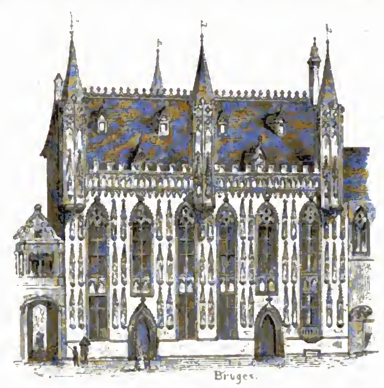


Grundriss der Kathedrale von Antwerpen. (Nach Wiebeking.)

Unter den Profanbauten dieser Epoche ist besonders einiger städtischer Glockenthürme (Beffroi, Belfried) zu gedenken. Aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts der von Gent, einfach massenhaft angelegt, der ursprünglich beabsichtigte schmuckreiche Oberbau unausgeführt; — aus der Spätzeit der Epoche der von Lierre (1369—1411), mit dem Stadthaus verbunden. Die übrigen später. — Sodann die oft mit den Thürmen zusammenhangenden grossartigen Hallen für gewerblichen Verkehr, wie die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst in den folgenden Jahrhunderten vollendet, in der Mitte der Façade mit mächtigem Glockenthurm ausgestattet; — die Halle zu Löwen, 1317 gegründet, doch nur im Untergeschoss vollendet und mit zierlichen Arkaden bekrönt; — die Halle zu Mecheln vom J. 1340, und die minder bedeutende zu Diest vom J. 1346.

Am grossartigsten entfaltete sich der belgische Profanbau

an den Stadthäusern, die zumeist den glänzendsten Leistungen dieser Architektur beizuzählen sind. Eins der edelsten Werke ist das Stadthaus zu Brügge, 1377 gegründet. Bei mässigen Dimensionen ist es durch seine schönen Verhältnisse, die klare



Stadthaus zu Brügge.

Gliederung und reizvolle Durchbildung hervorragend. Im Innern der grosse Hauptsaal des ersten Geschosses, mit herrlichen Gewölben, angeblich 1398 durch Pieter van Oost ausgeführt. Die weitere Ausbildung dieser grossartigen Werke fällt in die folgende Epoche. —

In Holland kommt erst im Laufe des 14. Jahrhunderts das gothische System zu durchgreifender Anwendung, jedoch nicht zu selbständiger consequenter Auffassung. Theils schliesst man sich den Elementen französischer Gothik an, namentlich in den reichen Chorschlüssen und dem Hochbau, theils empfängt man Einwirkungen des niederdeutschen Hallenbaues. Dazu kommt das Ziegelmaterial, welches einen Massencharakter bedingt, ohne jedoch zu einer künstlerischen Ausbildung verwendet zu werden, und endlich werden die Wölbungen vorwiegend im Holzbau ausgeführt, aber auch hier wieder nur selten in einer dem Material entsprechenden Weise, sondern in Nachahmung der Steingewölbe. Alles dies gibt der holländischen Architektur einen schwankenden, unselbständigen Charakter und eine meist nüchterne Wirkung selbst bei oft grossartig entfalteter Raumanlage.

Aus der Frühzeit des Jahrhunderts rühren mehrere noch einfach behandelte Kirchen, wie S. Martin zu Bommel, mit

sechseckigen Pfeilern und durchgängig dreischiffiger Anlage, angeblich 1300—4 gebaut, was wohl nur vom Chore gilt; — ähnlich St. Martin zu Thiel vom J. 1326 und S. Katharina zu Heusden vom J. 1328. — Ein schlichter Hallenbau in Ziegelsteinen und mit Holzgewölben ist die Nikolaikirche zu Ysselstein, 1310 geweiht. — Aehnliche Anlagen aus derselben Epoche sind die Walburgiskirche zu Arnheim vom J. 1328 und die Bartholomäuskirche zu Delft.

Eine der grossartigsten Anlagen ist der Dom zu Utrecht, schon in der vorigen Epoche begonnen, ein Hausteinbau im Styl französischer Gothik, von bedeutenden Dimensionen; durch einen Sturm im J. 1674 grösstentheils zerstört, sind vom Langhaus nur geringe Reste erhalten. Die Façade hat einen von 1321—81 erbauten mächtigen Thurm mit elegantem achteckigem Obergeschoss. — In verwandter Anlage und ähnlich machtvollen Verhältnissen die um 1369 gegründete Nikolaikirche zu Kampen, mit grossartigem Chorbau und fünfschiffigem Langhaus.

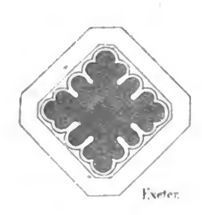
Die Mehrzahl der Kirchen mit hohen Mittelschiffen hat eine vereinfachte Anlage, namentlich am Chor nur einen Umgang, ohne Kapellenkranz. So die stattliche Liebfrauenkirche zu Breda, deren Chorumgang jedoch erst späterer Zusatz ist, ein Bau von Hausteinen in consequenter Durchführung, der Chor 1410 geweiht; — so die schon etwas trockene Peterskirche zu Leyden, mit angeblich 1321 oder 1339 geweihtem Chor, das Mittelschiff mit Holzwölbung; — so die Pancratiuskirche ebendaselbst (geweiht 1315 ?).

Die britischen Lande.

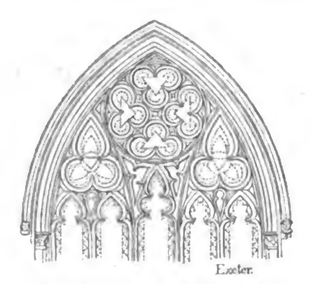
Die englische Gothik bildet in dieser Epoche die bereits am Schlusse der vorigen hervorgetretenen Grundzüge weiter aus und gelangt bald zu einem reichen, flüssigen Styl (dem „decorated style") der besonders durch die allerdings nicht streng organischen, aber zierlich bewegten Rosettenmuster der Fensterfüllungen sich charakterisirt. In der späteren Zeit kommt eine perpendiculäre Stabwerkverbindung in Gebrauch, die dann in der folgenden Epoche zu einer neuen Modification des Styles führt. Für die Construction erscheint es von Bedeutung, dass die Anlage von Holzdecken mit Vorliebe angewendet wird, deren Ausbildung wiederum ein lebhaft bewegtes Formenspiel hervorruft. Die Gewölbe gestalten sich in reicheren Stern- und Netzformen.

Eins der wichtigsten Monumente dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, mit Ausnahme des romanischen Querschiffes in einem Zuge consequent durchgeführt. Seit 1288 begonnen, fällt der Neubau hauptsächlich in die Epochen von 1327—69.

Bei schmalen und mässig hohen Verhältnissen liegt der Chor sammt der Ladychapel in bedeutender Länge dem Querhause vor. Die Arkadenpfeiler haben die Form von Säulenbündeln, die Dienste setzen in den Arkadenzwickeln auf zierlichen Consolen auf, die Gewölbe sind sternförmig ausgebildet. Das Triforium steht nicht in organischer Verbindung mit den Fenstern, deren Füllung ein reiches dekoratives Rosettenwerk bildet. Am Aeusseren ist das Strebesystem in einer an englischen Werken



Pfeiler in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)



Fenstermaasswerk in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

seltenen Ausdehnung durchgeführt; die Façade hat einen glänzend zierlichen Vorbau aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. — Nicht minder bedeutend sind Langhaus und Chor der Kathedrale von York,[1] das Langhaus, von 1291 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, der Chor von 1361 bis Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet. Die Verhältnisse sind imponirend, die Weite und Höhe des Mittelschiffes beträchtlich, die Gesammtlänge 498 Fuss. Die Pfeiler sind reich mit Diensten besetzt, die Gewölbträger unmittelbar aus ihnen emporsteigend, die Arkaden lebendig gegliedert, die Triforien mit den Fenstern verbunden, das Maasswerk der letzteren im Schiff in reichen Rosettenformen, besonders prachtvoll und willkürlich zugleich an dem mächtigen Fenster der Westfaçade, die Chorfenster mit perpendiculärem Stabwerk, besonders glänzend im grossen Ostfenster. Die Wölbungen ahmen in Holz die reichen Netzconstructionen der Steingewölbe nach. Am Aeussern die Façade mit zwei Thürmen und hohem Mittelfenster, deutscher Anordnung entsprechend, doch nicht ohne Willkür im Einzelnen und Disharmonie im Ganzen. Die Vollendung des Werkes fand im 15. Jahrhundert, die Einweihung 1472 statt. —

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 52 (1—6).*

Dem Yorker Baue verwandt das Münster von Beverley in seinem glänzend entwickelten Langhaus und der Façade; — der Prachtbau der Abteikirche St. Peter zu Howden; — der Chor der Abteikirche St. Mary and St. German zu Selby; — die Kirche St. Mary zu Hull u. A.

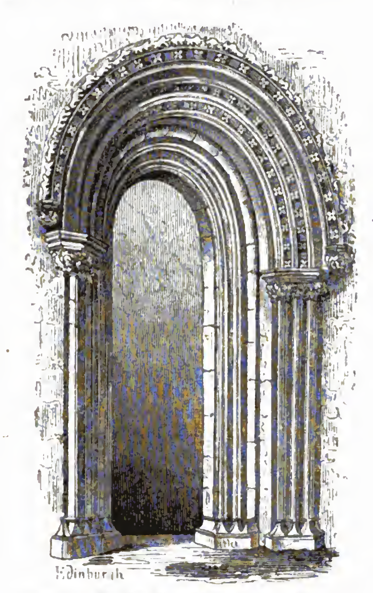
Wesentlich verschieden davon die Kathedrale zu Bristol (angeblich 1306—32), die nur in Chor und Querhaus vollendet wurde, gleich hohe Schiffe und breite Verhältnisse bei geringer Höhe, die Ausbildung zierlich dekorativ.

Sodann der 1322 begonnene Bau des Oktogons der Kathedrale von Ely, eines mächtigen Kuppelraums von 65 F. Durchmesser auf der Vierung mit kunstreich kühner Holzconstruction und oberer Laterne von 30 Fuss Durchmesser, ein Werk von glanzvoll phantastischer Wirkung. Gleichzeitig die Lady-Chapel daselbst. — Ferner eins der brillantesten Werke der Epoche die 1834 durch Brand zerstörte S. Stephanskapelle im königlichen Pallaste zu Westminster, gleich der Ste. Chapelle in zwei Geschossen aufgeführt. — An der Kathedrale von Norwich die schon 1297 begonnenen Kreuzgänge und zwei Thore in ihrer Umgebung, das eine „St. Ethelbert's-Thor" noch streng und schlicht, das andre „Erpingham's-Thor" zierlich leicht in den Formen der Spätzeit der Epoche. — An der Kathedrale zu Winchester wurde im Anfange des 14. Jahrhunderts der Chor und im Ausgange derselben Epoche das Langhaus erneuert, in strengen charaktervollen Formen, die durch die Beibehaltung der alten Theile bedingt waren. So sind die tiefen Nischen der Fenster, die Gallerieen statt der Triforien, die massigen Pfeiler für dies Verhältniss bezeichnend. — Dem 15. Jahrhundert gehören die Sterngewölbe des Schiffs und die stattliche Ausbildung der Façade an. — In verwandter Richtung wurde zu gleicher Zeit der Umbau des Langhauses der Kathedrale von Canterbury ausgeführt, nur wurde in entschiednerer Weise den neuen Formen eine consequente Ausprägung gegeben.

Glänzende Beispiele für die dekorativen Gestaltungen dieser Epoche sind noch: die Kirchen von Chartham und von Hawkhurst, beide durch brillante Fenstermaasswerke ausgezeichnet; der Chor der Kapelle des Merton College zu Oxford und die Kirche St. Mary Magdalen daselbst; — der Chor der Kirche von Dorchester mit reichem selbst figurengeschmücktem Stabwerk der Fenster; — die Südseite der Kirche von Leominster mit seltsam abweichenden Fensterbildungen; u. a. m.

An kleineren Kirchen tritt um diese Zeit häufig statt der Wölbung die offne Dachconstruction in künstlerisch entwickelter Weise in Geltung. So das Dachwerk der Kirche zu Adderbury, besonders aber als reich durchgebildetes Meisterwerk das Deckwerk der Westminsterhalle zu London, 1398 vollendet. Die Halle, 239 Fuss lang und 68 F. breit, wird von einem

bis zu 92 F. Höhe emporsteigenden Balkengerüst bedeckt, dessen Streben, Riegel und Pfosten nicht allein die kunstreichste Construction, sondern auch die prachtvollste künstlerische Entwicklung zeigen, das Ganze zu glänzend malerischer Wirkung erhebend. — Die Lust an solchen Werken liess bisweilen Nachahmungen solcher Constructionen in Stein entstehen, wie in der Kantoreikapelle der Kirche von Willingham und dem nördlichen Kreuzarm der Kirche von Limington. —



Portal von St. Giles zu Edinburgh. (Nach Billings.)

Von dekorativen Werken sind hier die Tabernakel über Grabmälern zu nennen, die manche fremde Einflüsse zu verrathen scheinen. So in der Kirche von Westminster zu London das Grabdenkmal des Aymer de Valence (gest. 1323) in der Art italienischer Gothik; — so in der Kathedrale von Gloucester das Grabmal König Edwards II. (gest. 1327), in spielenden Formen und missverstandener Nachahmung französisch - deutscher

Auffassung. — In späterer Zeit tritt eine selbständigere Behandlung ein, wie am Grabmonumente Edward's III. (gest. 1377) in der Westminsterkirche, ein zierlicher Baldachinbau, der jedoch in Holz ausgeführt ist.

In Schottland führten die Kämpfe mit England im Anfang dieser Epoche zu einer fast gänzlichen Vernachlässigung künstlerischer Thätigkeit; nur wenige und schmucklose Werke datiren aus dieser Epoche, und erst der spätere Verlauf derselben nimmt einen lebendigeren Anlauf zu architektonischen Leistungen. Sehr schlicht und einfach ist der Chor der 1330 gegründeten Carmeliterkirche von South-Queensferry; — ähnlich die Kirche des Dorfes Temple.

Seit der Mitte des Jahrhunderts steigert sich die schottische Architektur zu eigenthümlich bedeutsamer Entfaltung, zu einer mit älteren Reminiscenzen, namentlich dem Halbkreisbogen, vielfach verbundenen dekorativen Ausbildung, die oft Werke von hoher Grazie hervorbringt. Hier sind zu nennen: die zierliche Kreuzkirche von St. Ronance, angeblich um 1369 vollendet; — die Kathedrale von Old-Aberdeen, am Ende des Jahrhunderts erbaut, ein Granitbau von schlichter Behandlung; — besonders die älteren Theile der Kirche St. Giles zu Edinburg, nach einem Brande vom J. 1355 aufgeführt, besonders durch das charakteristische schottische Tonnengewölbe bemerkenswerth, andre Theile nach einem Brande vom J. 1385, so im J. 1387 mehrere Kapellen der Südseite mit einem graziösen Rundbogenportal, einem Meisterwerke national-schottischer Gothik.

Der scandinavische Norden weist vereinzelte Werke dieser Epoche auf, keins freilich von der hervorragenden Bedeutung des Doms zu Drontheim.

In Schweden gilt als das bedeutendste Denkmal des Landes der Dom zu Upsala,[1] der von einem französischen Baumeister Etienne de Bonneuil 1287 erbaut sein soll. Der Chor zeigt die französische Anlage, das Schiff scheint dagegen den norddeutschen Backsteinbauten des 14. Jahrhunderts zu entsprechen. Dies ist auch das Verhältniss der Bauwerke auf Schonen, von denen die Peterskirche zu Malmö mit der Choranlage des Doms zu Lübeck Verwandtschaft zu haben scheint.

In Dänemark ist der schlank entwickelte Chor des Doms zu Aarhuus im Styl dieser Epoche behandelt.

Auf den Faröer-Inseln erinnert die Ruine der Kirche zu Kirkeböe auf der Insel Strömöe an die englische Gothik der Frühzeit dieses Jahrhunderts.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (8, 9).*

Die pyrenäische Halbinsel.

In Spanien steigert sich die gothische Architektur in dieser Epoche, in lebhaftem Anschluss an die Systeme deutscher Bauweise, zu kühner Freiheit, zu flüssiger Bewegung, dabei zu anmuthigem Reichthum dekorativer Wirkungen, mit denen die Elemente maurischen Styls, die Zackensäumungen und Füllwerke der Bögen u. A., sich harmonisch verschmelzen.

Als Hauptwerk der Epoche ist die Kathedrale von Leon zu betrachten, da ihre wesentlichen Theile ihr angehören, während die gänzliche Vollendung erst in den folgenden Zeitraum fällt. Das dreischiffige Langhaus, der fünfschiffige Chor mit Umgang und Kapellenkranz, die schlanken, luftigen Verhältnisse, die hohen Wölbungen, die Fenster mit dem zierlichen Maasswerk, endlich die kühnen Strebebögen, das Alles erinnert an nordische, besonders französische Gothik. Auch die Westfaçade mit grossem Radfenster und zwei Thürmen entspricht diesem System. — Andre Monumente des nördlichen Spaniens, die durch klare Anmuth und Leichtigkeit der Verhältnisse, durch feine, elegante Durchführung beachtenswerth sind, nennen wir: die Kathedrale von Palencia, seit 1321 erbaut; — die Dominikanerkirche daselbst; die Kirche zu Torquemada, 1382 gegründet; — besonders hervorragend die Kathedrale von Oviedo vom Jahr 1388, von edelster Klarheit der Anlage und Lauterkeit der Durchbildung.

In den baskischen Districten: Santiago zu Bilbao von tüchtiger, bestimmter Gliederung und Dekoration; — die Kirche von Guelaria; S. Sebastian zu Azpeitia; S. Maria zu Vitoria und S. Maria zu Olite, beide mit prächtig reichem Portal. — In grossartig ernstem Styl die Kathedrale zu Gampelona vom J. 1390; die Kirche Santiago zu Logroño, ein schlichter Bau, S. Bartolomé ebendaselbst mit stattlichem Portal; u. a.

Sodann als eins der wichtigsten Denkmäler dieser Epoche die Kathedrale von Barcellona, 1299 begonnen, 1388 im Wesentlichen vollendet, mit kräftigen Bündelpfeilern und rundbogigen Scheidbögen bei spitzbogigen Gewölben. Ebendaselbst mehrere gleichzeitige Bauten: S. Maria del Mar, vom J. 1329, mit ansehnlicher Façade, an welcher zwei achteckige Thürme; S. Franzisco (1334); S. Maria de las Junqueras (1345); S. Maria del Pino (1380). — Ferner zu Monresa die Klosterkirche S. Domingo (1318); die Stiftskirche zu Balaguer, (1351); die Kathedrale von Tortosa, seit 1347 erbaut, fein und geschmackvoll bei geringen Dimensionen durchgeführt. — Südlicher die Kirche von Castellon und die Kathedrale von Valencia, 1262 gegründet, im Wesentlichen jedoch dieser Epoche angehörend, im Inneren modernisirt, im Aeusseren durch Elemente edelster Durchbildung bemerkenswerth. Der Thurm, 1381

begonnen, wurde von Juan Franch, wahrscheinlich einem nordischen Meister, errichtet.

Im südlichen Kastilien finden sich wenig Monumente dieser Epoche. Wir nennen das Kloster von Lupiana (1354); das Kloster S. Catalina zu Talavera; die Kirche des Klosters zu Guadalupe (1342); die Kathedrale von Murcia (1353 bis 1462), grossentheils schon der folgenden Epoche angehörend.

Die Insel Majorca hat in der Kathedrale von Palma einen ansehnlichen Bau dieses Jahrhunderts, massenhaft imposant und reich entwickelt.

Zu den dekorativen Werken sind die Kreuzgänge zu zählen, welche oft eine ungemein edle Blüthe des Styles zeigen. Dahin gehören die Kreuzgänge der Kathedralen von Burgos, Toledo, (seit 1389), Pampelona, stattlich und reich behandelt; von Santiago zu Bilbao, von der Kathedrale von Vich (1380), von Ripoll, vom Kloster Sion zu Barcelona, vom Kloster S. Domingo zu Valencia, von S. Francisco zu Palma, letzterer mit anmuthigen Arkaden, aber flacher Balkendecke.

Unter den Profanbauten sind zwei Werke von festungsartigem Charakter zu erwähnen: die Puerta de Serranos zu Valencia, ein Thorbau mit mächtigen achteckigen Flankenthürmen, dazwischen ein breites rundbogiges Portal, der obere Theil mit zierlicher loggienartiger Gallerie und Zinnenkranz geschlossen; — und das Schloss von Belver bei Palma, ein Rundbau mit rundem Hof, der von offnen Arkaden in zwei Geschossen umgeben ist.

Portugal hat ein hervorragendes Denkmal der gothischen Kunst aus dieser Epoche, die Klosterkirche von Batalha,[1] in der Provinz Estremadura, 1386 oder 87 gegründet. Es ist ein langgestreckter dreischiffiger Bau, der auf jedem Querflügel zwei kleinere Nebenchöre neben dem Hauptchor hat, sämmtlich polygon geschlossen. Die hoch emporgeführten Seitenschiffe haben flache Steindächer, über welchen unmittelbar die Fenster des Mittelschiffs beginnen. Die Bündelpfeiler des Innern, die organisch aufsteigenden Dienste, die Profile der Rippen, erinnern an nordische Gothik. Entsprechend ist auch das Aeussere, zwar mit durchgeführten Horizontallinien, aber in klarer und consequenter Ausbildung des Strebesystems und der an deutsche Werke erinnernden Façadengliederung behandelt. — Ein östlicher achteckiger Kuppelbau gehört der späteren Epoche an.

Andre Denkmäler desselben Jahrhunderts sind die Kathedralen von Braga und Oporto, die Kirche von Espadacinta, und wie es scheint auch die Kathedrale von Lissabon. Doch

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 58 (5, 6)*

sollen diese Bauten sämmtlich moderne Umgestaltungen erlitten haben.

Endlich werden noch genannt: die Kreuzgänge bei den Kathedralen von Oporto und Lissabon. Es fehlt hier noch sehr an zureichenden Lokalforschungen.

Italien.

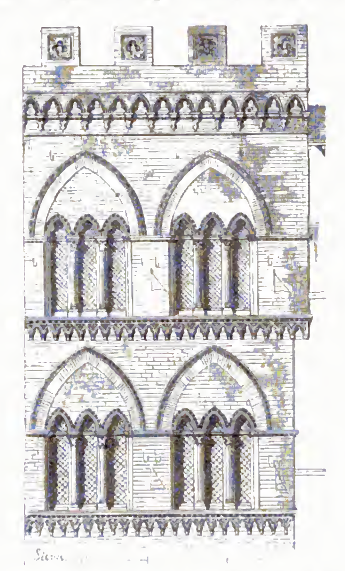
Die vorwiegend dekorative Auffassung, welche in der vorigen Epoche schon die Gothik in Italien erfahren hatte, befestigt sich in der Zeit des 14. Jahrhunderts zu immer entschiedenerer nationaler Besonderheit. Nur in einzelnen Monumenten findet man Einwirkungen nordischer Systeme, doch ebenfalls nicht ohne entschiedene, für den Süden bezeichnende Umgestaltung.

In Toskana gehören dieser Epoche zunächst gewisse Theile der Ausstattung und die Anfänge eines Vergrösserungsbaues an dem in der vorigen Epoche begonnenen Dom zu Siena; besonders die Façade der Chorseite, angeblich um die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt von den Bildhauern Agostino und Angelo von Siena. Sie hat drei Portale, ein rundbogiges zwischen spitzbogigen, welche in die Unterkirche S. Giovanni führen; darüber die schlanken Chorfenster; der Oberbau unausgeführt. Auch der in gewaltigen Dimensionen beabsichtigte Vergrösserungsbau, der ein neues mächtiges Langhaus bezweckte, dem der vorhandene Bau nur als Querschiff dienen sollte, wurde durch die Pest des Jahres 1348 unterbrochen. — Der Pisaner Schule gehört sodann das Baptisterium zu Pistoja an, im Anfange des Jahrhunderts erbaut von Andrea Pisano; ein Oktogon von edel gegliederter Anlage, mit fialenbekrönten Strebepfeilern auf den Ecken und farbig wechselnden Marmorschichten.

In Florenz sodann die ausgedehnte bauliche Thätigkeit, welche zur Vollendung des Doms unter Leitung des Malers Giotto die Jahre 1332—36 ausfüllt. Zunächst betrifft dies die dekorative Marmor-Incrustation des Aeussern, den Entwurf einer leider unausgeführt gebliebenen Prachtfaçade und die Hinzufügung des Glockenthurms. Dieser, seit 1334 errichtet und mit Ausnahme der flachen Spitze nach Giotto's Plänen angelegt, zeigt eine lebendig reiche, wirkungsvolle Dekoration bei einer dem horizontalen System des Südens entsprechenden Gliederung. Um 1360 beginnt die Bauführung des Andrea Orcagna, dem besonders die Anordnung der Aussendekoration des Chores anzugehören scheint. Sie zeigt die consequente Aufnahme des Rundbogens.

Der toskanische Profanbau weist auch in dieser Epoche einige ansehnliche Werke auf, dem Charakter der früher bereits

ausgebildeten Anlagen entsprechend. So in Florenz der nach den Plänen des Malers Angelo Gaddi 1345 erbaute Palazzo del Podestà (oder del Bargello), ein malerischer Kastellbau. — Der durch Arnolfo di Lapo aufgeführte städtische Kornspeicher daselbst, Or S. Micchele wurde nach einem Brande vom J. 1304 durch den Maler Taddeo Gaddi erneuert; sodann wurde aus Veranlassung der Pest vom J. 1348 die untere Halle unter Orcagna's Leitung in eine Kirche umgeschaffen, indem die grossen Bogenöffnungen mit zierlich reichem Fenster-



Palazzo Buonsignori zu Siena. Ein Theil der Obergeschosse. (Nach Verdier.)

maasswerk ausgefüllt wurden. — Derselbe Meister schuf seit 1376 die grossartige Loggia de' Lanzi, eine auf vier schlanken Pfeilern mit hochgeschwungenen Rundbögen sich öffnende Halle, mit Kreuzgewölben bedeckt, mit kräftigem Konsolengesims abgeschlossen, in den Details bereits mit Vorläufern antikisirender Formbildung gemischt. Der Eindruck ist frei, weit und machtvoll, das Gebäude darf als die höchste Leistung der florentinischen Architektur des Mittelalters gelten.

In verwandter Formgebung, doch mehr dekorativ reizend, erscheint die Façade des Bigallo, des Hauses einer geistlichen Brüderschaft zu Florenz. — Aehnlich geschmückt ist die Façade der Fraternità della Misericordia zu Arezzo.

In Siena verharrt der Pallastbau bei der strengeren Weise der frühgothischen Epoche. So ausser dem malerisch wirksamen Palazzo pubblico besonders der Pal. Buonsignori, das reichste dieser Bauwerke, der Pal. Tolomei, der Pal. Sarazini u. a. m.

In Pisa zeigt ein Pallast am Lungarno einen zierlich entwickelten Ziegelbau, die Hauptbögen wiederum rund, die Fenster aber mit reich geschmückten Spitzbogenarkaden, die Gesimse mit Spitzbogenfriesen versehen.

Unter den dekorativen Werken sind im Anfange dieser Epoche mehrere Arbeiten des Giovanni Pisano zu nennen, die noch auf der Gränze der früheren Periode stehen. So die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vom J. 1301; dagegen zeigt das Grabmal des im J. 1304 gestorbenen Papstes Benedikt XI. in S. Domenico zu Perugia entschieden spitzbogige Formen, einen breiten gothischen Tabernakelbau auf gewundenen Säulen. — Rundbogig dagegen in einer an die Antike erinnernden Weise ist das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, um 1330 von Agostino und Angelo von Siena ausgeführt. — Den höchsten Rang nimmt das von Orcagna 1359 entworfene Altartabernakel im Or S. Michele ein, dessen Composition ebenso edel und gemessen, wie die musivische und figürliche Ausstattung meisterhaft durchgebildet erscheint.

In Ober-Italien sind zunächst einige kirchliche Denkmäler Mailands zu nennen. Vom Anfange des Jahrhunderts S. Marco, in der Disposition an altlombardische Weise erinnernd, die Façade zwar mit Rundbogen, aber zugleich mit glänzender gothischer Dekoration; — S. Gotardo (1336) mit reich entwickeltem Thurm; — S. Simpliciano in vorzüglich edler Durchbildung; — S. Maria della Scala vom J. 1381 u. a.

In Pavia gehört hieher die Façade von S. Francesco, die unteren Theile noch altlombardisch; die oberen dagegen in brillanter gothischer Dekoration durchgeführt; — an S. Pantaleone kommen reiche Fenstermaasswerke, Spitzbogenportale und ein prächtiges Radfenster vor. — Eine glänzend geschmückte Ziegelfaçade hat sodann die kleine Kirche S. Maria in Strata zu Monza vom J. 1337, namentlich eine grosse Fensterrose und reiche Fenstermaasswerke; — ähnliche Prachtdekoration, aber in Marmor, zeigt die Façade des Domes ebendaselbst, eines dreischiffigen Baues mit Kapellenschiffen, deren Anlage auch die fünftheilige Disposition der Façade bedingt.

An der Gränze dieser Epoche stehen endlich: der im Jahr 1396 begonnene Dom zu Como, mit weiträumigem, wohl disponirtem Langhaus und brillanter Marmorfaçade in demselben rein dekorativen Sinne, dem eine strengere architektonische Rhythmik allerdings abgeht; — und die in demselben Jahre begonnene Kirche der Certosa bei Pavia. Das Innere, dreischiffig, mit Kapellenreihen, entwickelt sich zu bedeutsamer Wirkung durch die weiten Pfeilerabstände und die beträchtliche Höhe der Seitenschiffe, sowie die reiche malerische Dekoration der Kreuzgewölbe. Rundbogige und spitzbogige Formen wechseln, ja im Chor und Querhaus gewinnt die rundbogige romanische Disposition gänzlich die Herrschaft, und ähnlich erscheint auch das Aeussere des Langhauses rein romanisch. Die Façade ist ein brillantes Werk der Frührenaissance.

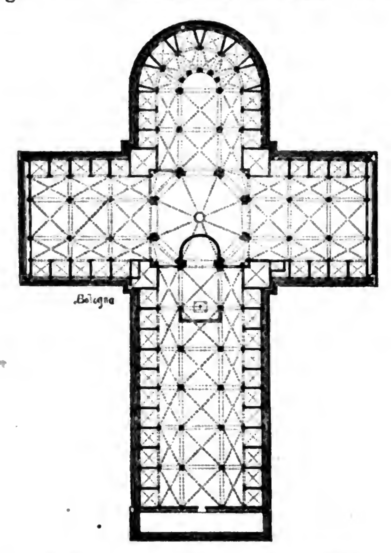
Durchaus abweichend von allen übrigen Werken italienischer Gothik erscheint der Dom zu Mailand,[1] 1386 begonnen und nach langsamer Bauführung erst in neuerer Zeit vollendet. Es ist ein Werk von mächtigsten Dimensionen, und von prachtvollster Ausstattung, ganz aus weissem Marmor hergestellt. Die Anlage, fünfschiffig, mit dreischiffigem Querhaus und polygon geschlossenem Chor, hat die Grundzüge nordischer, namentlich deutscher Gothik, und ein deutscher Meister, Heinrich von Gmünd, wird demnach auch als Urheber des Planes betrachtet. Dennoch sind die Umgestaltungen erheblich genug, besonders die nüchterne Vereinfachung des Chorschlusses, die kleinen polygonen Absiden an den Querschifffaçaden, und die allmähliche Höhenabstufung der fünf flachgedeckten Schiffe. Die Pfeilerbildung hat etwas Kraftloses und durch die Statuen und Baldachine der Kapitäle etwas schwerfällig Ueberladenes, das Aeussere wird trotz der Horizontallinien mit einer Menge dekorativer Fialen bekleidet, die namentlich auch die stumpfe achtseitige Pyramide der Kuppel über der Vierung umgeben. Die Gesammtwirkung ist immerhin machtvoll und glänzend, voll einer phantastischen Erhabenheit. —

In Venedig gehört S. Giovanni e Paolo, 1430 geweiht, in diese Epoche, ein Bau, der ebenfalls auf Weiträumigkeit angelegt ist. Ausserdem S. Stefano (1325) mit zierlicher Backsteinfaçade und S. Gregorio (1342).

In Verona ist die Kirche S Anastasia, im Wesentlichen der Frühzeit des 14. Jahrhunderts zugehörig, eins der anziehendsten Beispiele italienischer Gothik, bei leichten, kühnen Verhältnissen und klarer Entwickelung; S. Fermo daselbst, ein gleichzeitiger, einschiffiger Bau, durch eine Façade mit Backstein- und Marmordekoration bemerkenswerth; der Dom, mit seinen jüngeren Theilen aus der Spätzeit, namentlich die weiträumige Innenarchitektur.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 57 (7—10.)

Bologna prägt durchgehends den Ziegelbau aus, oft in lebendig zierlicher Dekoration. So S. Martino Maggiore (1313); so besonders der Dom S. Petronio, 1390 nach dem Plan des Antonio Vincenzi begonnen, aber unvollendet geblieben wegen der Colossalität des Entwurfs. Die Kirche war



Grundriss von S. Petronio zu Bologna. (Nach Wiebeking.)

auf eine Länge von 608 (oder gar 642) Fuss berechnet, dreischiffig mit Kapellenreihen und beträchtlichem Querhaus, die Schiffe in abgestufter Höhenentwicklung wie am Mailänder Dom; der Bau ist jedoch nur in seinem Langhaus bis zum Querschiff vollendet worden.

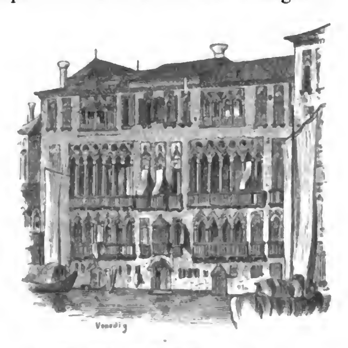
Der Profanbau gestaltet sich in diesen Gebieten zu höchst nachdrücklicher künstlerischer Bedeutung und bringt eine Fülle stattlicher Denkmäler hervor.

Ein reizvoll dekorirtes Werk dieser Epoche ist die Loggia dei Mercanti (Mercanzia, Börse) zu Bologna. Auf hohem durch spitzbogige Hallen auf schlanken Pfeilern sich öffnendem Untergeschoss erhebt sich ein durch zierlich bekrönten Altan

zwischen zwei Spitzbogenfenstern belebtes Obergeschoss. Aehnlich in der Anlage die Loggia degli Osti zu Mailand (1316 gegründet) unten mit rundbogiger, darüber mit spitzbogiger Halle. Dahin gehört auch der Broletto zu Bergamo mit schweren Pfeilern im Erdgeschoss; der Broletto zu Brescia, die Pal. della Ragione zu Ferrara (1326) und zu Padua.

Fürstliche Pallastbauten dieser Epoche sind: das Schloss der Visconti zu Pavia, im Erdgeschoss mit offner Säulenhalle, oben mit Bogenfenstern; und die alten Theile des Schlosses zu Mantua, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, in ähnlicher Gliederung, nur mit einem kleinen Zwischengeschoss über den Bogenhallen des Erdgeschosses.

Eins der prachtvollsten Beispiele solchen Pallastbaues ist der Dogenpallast von Venedig, dessen ältere Theile, namentlich den südlichen Hauptflügel am Molo, man dem Filippo Calendario (hingerichtet 1355) zuschreibt. Das Erdgeschoss bildet eine offne Spitzbogenhalle auf schweren, stämmigen Säulen; darüber das Hauptgeschoss als eine der glänzendsten Hallen der Welt, auf leichteren Säulen und mit zierlichen Rosetten in den durchbrochenen Bogenöffnungen; dann folgen die hohen teppichartig gemusterten, mit grossen Spitzbogenfenstern ausgestatteten Obergeschosse in etwas unrhythmischer Weise, doch auch wohl nicht in der ursprünglichen Anordnung. Dennoch ist das Ganze ein Bau von imponirend vornehmer Grossartigkeit.



Palazzo Foscari zu Venedig. (Nach Rout.)

In heitrem, lebensfrohem Glanze bauen sich die Façaden der Privatpalläste auf und erhalten in dieser Epoche durch die reizvoll phantastischen loggienartigen Bogenöffnungen ein charakteristisches Gepräge. Das glänzendste Beispiel dieser Art ist die

berühmte Cà Doro;[1] andre sind: Pal. Foscari, Pal. Pisani, Pal. Sagredo, Pal. Barbarigo u. a. m.

Von dekorativen Werken hat diese Epoche eine Anzahl merkwürdiger Grabmäler hervorgebracht. Es sind die Mausoleen der Scaliger zu Verona, auf freiem Platze bei der Kirche S. Maria antica errichtet. Die eigenthümliche, allen gemeinsame Form ist die eines auf Säulen erhöhten Unterbaues, der einen Sarkophag trägt, überdacht von einem Säulentabernakel, dessen Gipfel das Reiterstandbild des Gefeierten krönt. Die bedeutendsten sind die des Can Grande (gest. 1328), des Can Mastino (gest. 1350) und des Can Signorio (gest. 1375), letzteres überaus reich und glänzend ausgestattet und inschriftlich als Werk des Bonino da Campione bezeichnet.

Die venetianischen Grabmäler dieser Zeit bestehen aus Sarkophagnischen mit Säulen- und Giebelschmuck in verwandter Behandlung. Beispiele in S. M. de' Frari und in S. Giovanni e Paolo.

In Rom ist der einzige eigentlich gothische Bau die gegen Ende des 14. Jahrhunderts ausgeführte Kirche S. Maria sopra Minerva, ein dreischiffiger Bau mit Kreuzgewölben auf schlichten Pfeilern, das Mittelschiff etwas erhöht.

Reicher sind die dekorativen Werke, so das Tabernakel von S. Giovanni in Laterano (um 1370), eins der edelsten und künstlerisch durchgebildetsten Werke seiner Art, doch schon mit antikisirenden Motiven. Noch entschiedener lenkt in diese Richtung das Grabmal des Kardinals Ph. d' Alençon (gest. 1397) in S. Maria in Trastevere.

In Sicilien finden sich auch in dieser Epoche Denkmäler jenes mit byzantinischen und maurischen Elementen versetzten gothischen Styles, der sich hier ausgebildet hat. So zu Palermo die seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts ausgeführte Façade der Kathedrale,[2] die seit 1339 erbauten älteren Theile von S. Giacomo la Marina, von S. Maria Annunciata (dei Disputi) seit 1343, S. Maria della Catena[3] vom Ende des 16. Jahrhunderts, eine Säulenbasilika, deren Portal und Vorhalle dem 16. Jahrhundert angehören. — In Messina datiren die Façade der Kathedrale und der Kirche S. Maria della Scala aus der Mitte des Jahrhunderts.

Einige Pallastbauten zu Palermo schliessen sich in der Anlage den maurischen Schlössern an. So der Pal. Chiaramonte (jetzt Pal. dei Tribunali) vom J. 1307, und der gleichzeitige Pal. Salafano (jetzt Ospedale Grande).

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 57 (11)*. — [2] *Ebenda*, *T. 58 (7)*. — [3] *Ebenda*, *T. 58 (8, 9)*.

Gothik im Orient.

Die Insel Rhodus weist einige Denkmale der ehemaligen Herrschaft des Johanniter-Ordens dieser Epoche auf.

Die Hauptkirche St. Jean, 1310 gegründet, mit Basilikendisposition, spitzbogigen Arkaden auf meist antiken Säulen, das Schiff flachgedeckt, auch das Aeussere durch schlichten Ernst ausgezeichnet. Die Fenster im Halbkreis geschlossen; das Kapitel von St. Jean („Loge de St. Jean") ein verfallener gewölbter Hallenbau; die Kirche St. Cathérine, die Ruine von St. Marc und die von Notre-Dame de Philerme schlicht im Styl der Spätzeit. — Vom Justizgebäude (der „Chatellerie") c. 1375 erbaut, sind die Spitzbogenarkaden des Hofes erhalten; das Kloster des Ordens, erst 1445 beendet, zeichnet sich durch massenhafte Anlage und zierlich geschmückte Portale aus. [1]

Bildende Kunst.

Wir nehmen hier ausser den Werken des 14. Jahrhunderts auch diejenigen des beginnenden 15. mit, welche noch völlig oder doch wesentlich dem gothischen Styl angehören, indem dieselben, in Parallele mit der vierten Periode der Baukunst abgesondert behandelt, allzu vereinzelt auftreten würden.

In der bildenden Kunst des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts waltet dasselbe Gesetz, welches bereits in der Einleitung zu dieser Periode bei Anlass der Architektur ausgesprochen ist: innerhalb des vom 13. Jahrhundert aufgestellten Formensystems bewegt man sich jetzt reicher, vielseitiger, aber kaum freier. Die bildende Kunst wird jetzt nach allen Seiten hin kräftig geschult, um dem grossen Hauptzweck: dem Schmuck mächtiger Kirchen, rasch und in massenhafter Verwendung zu dienen. Dies bestimmt ihre Physiognomie auch wo sie andern, z. B. weltlichen Zwecken dient. Hiebei ergeben sich aber partielle Rückschritte; die Kunst des 13. Jahrhunderts hatte im Ganzen vielleicht mehr subjectiven Schönheitstrieb, mehr Lust an der vollkommenen Erscheinung gehabt, auch wohl (im Allgemeinen gerechnet) genauer gearbeitet, während jetzt die Auf-

[1] Hier endet Kugler's Manuscript. Das Folgende — mit Ausnahme der von Prof. Lübke verfassten dritten Periode der gothischen Architektur — ist eine Ueberarbeitung der betreffenden Partien der zweiten Auflage. Der Unterzeichnete, entfernt von den wesentlichsten Hilfsmitteln und anderweitig beschäftigt, durfte nicht daran denken, diese dritte Auflage in dem Sinne vollenden zu wollen, in welchem der Verewigte sie begonnen hatte, zumal da die vorgefundenen handschriftlichen Vorarbeiten sich auf sehr Weniges beschränkten.

Jac. Burckhardt.

fassung und Behandlung gar zu einseitig von der Verwendung des betreffenden Gegenstandes vom Bauwerk bedingt wird. Auch musste die Massenhaftigkeit des Producirens, die Gleichartigkeit der Gegenstände an tausend verschiedenen Orten und die populäre Selbstverständlichkeit des Inhaltes mit der Zeit hie und da eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Einzelform hervorbringen. Bei Betrachtung des Einzelnen werden sich allerdings auch glänzende Leistungen, ja eine wesentlich abweichende, fortschreitende Richtung in gewissen Gegenden nicht verkennen lassen.

Sculptur.

Die kirchliche Steinsculptur ordnet sich jetzt weit mehr als früher den Bedingungen der architektonischen Einfassung unter; die Wirkung auf die Ferne, die Berechnung auf Untensicht und dergl. werden mehr beachtet; die eigenthümlich manierirte, ausgeschwungene Stellung wird durchgängig festgehalten als Contrast zu den reinen Verticalen der Nischen und Baldachinsäulen; ganz besonders bezeichnend aber ist die Umgestaltung der Draperie, welche statt der feinen, zahlreichen, oft wie nach den Massen modellirten Falten des 13. Jahrhunderts jetzt meist grosse, einfache Partien zeigt, wie sie zu der Gesammterscheinung am Bauwerk in der That eher passen mögen. In den Köpfen herrscht vielleicht mehr Einförmigkeit, und (wie in allem Uebrigen) mehr Steinmetzenmanier, während im 13. Jahrhundert sich durchschnittlich öfter die Theilnahme des durchgebildeten Künstlers verräth; die wenigen nackten Gestalten (Adam und Eva) zeigen bisweilen einen ganz naiven Naturalismus der Auffassung bei einer noch sehr unentwickelten Durchführung.

Ausser den am Gebäude (Portalen, Nischen, Pfeilern etc.) haftenden Sculpturen ist als eine grosse, wenn nicht neue, doch erst in Beispielen aus dieser Zeit nachweisbare Gattung zu erwähnen: der Schmuck der Choreinfassungen nach aussen gegen den Chorumgang hin; hochwichtig für die Ausbildung des Reliefs, wenn nur der Anlass häufiger gewesen wäre.

Die Grabstatuen, früher meist nur Verstorbenen des höchsten Ranges gewidmet, werden allmälig Sache der höhern Stände überhaupt. Die Costümtreue giebt ihnen noch einen besondern Werth, der nicht selten den Kunstwerth übertrifft. Die Platte erscheint bald als Deckel eines frei stehenden, rings mit Reliefs verzierten oder auch eines in einer (ausgemalten) Nische stehenden Sarkophages, bald hohl auf Stützen liegend, bald unmittelbar in den Boden oder stehend in die Wand eingelassen, anderer Combinationen nicht zu gedenken. Die Haltung ist in der

Regel die eines Betenden oder die eines ausgestreckten Todten mit gekreuzten Armen, noch nie die eines Schlafenden.

Wie die einzelnen Schmucktheile profaner Gebäude, wie auch die Denk- und Grenzsteine, die Stadtbrunnen etc. reine Anleihen von der kirchlichen Baukunst sind, so sind auch ihre Sculpturen den kirchlichen völlig homogen. Beide Künste werden zu solchen Zwecken im 14. Jahrhundert reichlich und mit grosser monumentaler Absicht in Anspruch genommen.

Von den Arbeiten in Metall und Elfenbein wird am Schlusse dieser Periode das Nöthige beigebracht werden.

Italien, dessen Kunst, obwohl noch innerhalb des gothischen Styles, einen wesentlich abweichenden Weg geht, wird eine besondere einleitende Betrachtung erfordern.

Frankreich, Belgien und England.

Die Kathedralsculpturen waren grossentheils schon in der mächtigen Bauperiode des 13. Jahrhunderts mit oder bald nach den Bauten selbst vollendet worden und die dem 14. Jahrhundert mit Bestimmtheit angehörenden treten der Masse nach sehr zurück. Eine geschmackvolle Weiterbildung des Styles der vorigen Periode zeigt sich z. B. am Portal [1] der 1349 erbauten Kapelle St. Piat am Dom von Chartres. Anderes aus dieser Zeit besonders am Seitenportal des Domes von Rouen [2] etc. Man will in der französischen Kirchensculptur des 14. Jahrhunderts bereits eine Abnahme der Naivetät, und etwas Gesuchtes in den Gewandmotiven erkennen. [3]

Im Ganzen vielleicht das wichtigste Denkmal dieser Periode sind die (nur zur Hälfte vorhandenen und stark ergänzten) Reliefs der Choreinfassung von Notre-Dame zu Paris, [4] mit der Geschichte Christi in jetzt noch 24 Feldern, das Werk des Jehan Ravy und seines Neffen Jehan le Bouteiller, begonnen 1376, vollendet 1401, alles ehemals reich bemalt und vergoldet. Der vermuthlich vom Oheim gearbeitete Theil bietet eines der wenigen Beispiele eines grossen, fast ohne Unterbrechung fortlaufenden Hochreliefs dar; in den spätern Theilen sind die Felder durch Stabwerk eingefasst. Der Styl, in verschiedenen Nuancen, ist von einer gleichmässigen monumentalen Würde, Ruhe und Schönheit. — Grabstatuen dieser Periode sind in grosser Fülle vorhanden; [5] eine vorzüglich schöne in St. Denis.

[1] Willemin, monumens français inédits, pl. 121. — [2] Chapuy, moy. âge monumental Nr. 84. — [3] De Caumont, Abécédaire, p. 469. — [4] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Bd III. — Ein vorzüglich schönes Madonnenrelief aus derselben Kirche bei Chapuy, moy. âge monumental, Nr. 95. — [5] Einige einfach tüchtige Beispiele bei De Caumont, a. a. O., p. 488 u. f.

Eine besondere Gattung von Sculpturwerken, bisher meist einer einfachen, ländlichen Behandlung überlassen, gewinnt in dieser Zeit eine höhere Ausbildung in einer bestimmten Provinz. Die Steinkreuze an den Landstrassen, deren z. B. König Ludwig der Dicke (1108—37) eine Menge hatte aufrichten lassen,[1] werden fortan in der Bretagne mit oft sehr zahlreichen Figuren beladen, selbst zu ganzen Calvarienbergen von lauter Sculpturen erweitert. Das reichste Werk dieser Art möchte das Kreuz von Plougastel sein.[2] (Die meisten stammen erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert.)

Während der tiefen Zerrüttung Frankreichs seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt das Grenzland Flandern durch Handel und Gewerbe alle Gegenden nördlich von den Alpen an Reichthum zu überflügeln. Gegen Ende des Jahrhunderts in den wachsenden burgundischen Ländercomplex aufgenommen, wird es dessen Hauptland.

Zwar das Baumaterial der Kirchen, welches insgemein im Norden auch das der daran angebrachten Sculpturen war, erwies sich den letztern hier durchaus nicht günstig. Allein die Mittel gestatteten es, bessere Steine für dieselben zu bestimmten Einzelzwecken kommen zu lassen. Eine Anzahl belgischer Sculpturen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts offenbaren nun einen so ganz eigenthümlich ausgebildeten Styl, dass sie eine wichtige Vorstufe der realistischen Darstellungsweise des 15. Jahrhunderts heissen können, ja vielleicht selbst der nächste Ausgangspunkt und die Vorbilder für den Styl der van Eyck's gewesen sind, so wie sie andererseits mit der alten Kunstübung in den Metallwerkstätten von Dinant u. s. w. zusammenhängen mögen. — Es sind dies eine Anzahl von Grabdenkmälern von mehr oder minder erhabener Arbeit, meist in Tournay.[3] Der Styl derselben ist bereits entschieden realistisch auf der Grundlage einer wahrhaft überraschenden Kenntniss aller einzelnen Naturformen, welche z. B. die Gelenke und selbst die Hautfalten genau wiederzugeben vermag; mit schlichter Einfachheit der Motive verbindet sich eine sehr bedeutende Darstellungsweise des Individuellen, und zwar noch ohne die conventionelle Magerkeit und Härte der spätern Zeit. — Die bedeutendsten dieser Monumente sind durch ihren jetzigen Besitzer, Hrn. Dumortier, daselbst aus den Trümmern des Franciscanerklosters gerettet worden. Das älteste, vom J. 1341, ist das Grabrelief des Colard du Seclin, welches denselben sammt seiner Familie vor der Madonna knieend darstellt, vielleicht von dem damals in grossem Rufe stehenden Bildhauer Guillaume du Gardin.[4] — Vom J. 1380 ist ein Relief, welches die Fa-

[1] Sugerii vita Lud. grossi, bei Duchesne, IV, p. 313. — [2] Voyages pitt. et romant. Vol. I. — De Caumont, Abécédaire, p. 550 u. f. — [3] Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847. — [4] In einem Contract desselben über eine andere, nicht vorhandene Arbeit wird eine „Bemalung

milie Cottwell mit ihren Schutzheiligen vor dem Weltrichter enthält; von einem, wie es scheint, minder bedeutenden Künstler, schärfer naturalistisch, im Ausdruck vorzüglich. Das Denkmal des Jaques Isack (1401) und das des Jehan de Coulogne (1403), letzteres den betenden heil. Franciscus darstellend, sind geringer. — Um die fortlaufende Reihe dieser Kunstwerke nicht zu unterbrechen, mögen hier auch die spätern derselben, welche mit der inzwischen aufgekommenen flandrischen Malerschule parallel gehen, mitgenannt werden: das ausserordentlich fein ausgeführte Grabmal des Jean du Bos (1438), welcher mit Frau und Tochter vor der heil. Jungfrau kniet; das ähnliche des Jean Gervais (ohne Datum und sehr verstümmelt, aber merkwürdig durch die hier zuerst vorkommenden scharfgebrochenen Falten, welche sich als eine Rückwirkung von der Malerei aus erklären); sodann im Dom von Tournay: zwei Grabreliefs von 1409 und 1426, und eine thronende Madonnenstatue, etwa um 1440; in der Magdalenenkirche ein englischer Gruss (um 1450), an zwei Pfeiler vertheilt, mit edeln Köpfen, sonst schon conventionell in der Art des 15. Jahrhunderts. Von ungleich geringerem Belang ist das von Willaume Le Febre aus Tournay gegen Mitte des 15. Jahrhunderts gegossene eherne Taufbecken in der Kirche Notre-Dame zu Hal. — Einer Verzweigung dieser Tournay'schen Schule gehören einige Sculpturen zu Mons in Hennegau an: mehrere Grabreliefs, von 1418, 1431 etc., in der Kirche Ste. Waudru; zwei aus der Nähe von Mons stammende Altarreliefs in der Schlosskapelle zu Enghien; das eine um 1460—80, das andre wohl erst im 16. Jahrhundert gefertigt. U. a. m.

Dann erscheint als ein namhaft bedeutender Künstler zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich und am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen Claux Sluter (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,[1] enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheiligt.

Unter den englischen[2] Kirchensculpturen dieser Zeit wird

mit guten Oelfarben" einbedungen, was die schon vor den van Eyck's gebräuchliche Mischung der Farben mit Oel beweist. Farbenspuren finden sich auch an den hier genannten Reliefs.

[1] Du Sommerard, les arts du moy. âge, chap. V, pl. 1. — Vergl. Waagen, im Deutschen Kunstbl. 1856, S. 236. — [2] Flaxman: lectures on sculpture (Lect. I, english Sc.) mit flüchtigen Abbildungen. — Mittheilungen aus einem Vortrage Westmacott's, Kunstbl. 1847, Nr 3.

die sogenannte Minstrel-Galery in der Kathedrale von Exeter gerühmt, die an einer Stelle des nördlichen Schiffes den Raum des sogenannten Triforiums einnimmt; eine Reihe von zierlichen musicirenden Engeln in Nischen.[1] Sodann die spätern Sculpturen im Dom von York, an welchen eine dem 14. Jahrhundert eigene zarte Grazie bemerkt wird.

Von den Grabmälern dieser Periode sind die ausgezeichnetsten: die Bronzestatue des schwarzen Prinzen (gest. 1376) im Dom von Canterbury, das Grabmal Edwards III. (gest. 1377) in Westminster zu London, die Bronzefigur des Richard Beauchamps (gest. 1439) in der Kirche zu Warwick, gegossen von William Austin aus London. U. a. m. Eine auffallende und im Norden fast völlig vereinzelte Gattung von Denkmälern sind jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor, die von ihrem Gemahl, Edward I. (1272—1307) an mehrern Stellen errichtet wurden, und von denen sich die zu Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben.

Deutschland.

Die grosse Fülle von Sculpturen an Kirchen,[2] öffentlichen Gebäuden und Brunnen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts ist noch nicht genug nach Stylnuancen gesondert, doch lässt sich in der Nähe einzelner besonders grosser Bauten eine auch in weiterm Umkreis herrschende Darstellungsweise darthun oder doch annehmen, welche man immerhin als getragen von einer Schule betrachten darf.

Dies gilt zunächst von den Werken des Domes zu Köln: zunächst die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322); in der geschwungenen Haltung nicht ohne Manier und Affectation, in den Köpfen noch typisch, erregen sie doch durch die höchst meisterliche Behandlung der schön fliessenden Gewänder und durch die prachtvolle, in sehr bestimmtem und mit dem Gebäude harmonischem Styl durchgeführte Polychromie Bewunderung;[3] — edler, in Körperlichkeit und Stellung weniger conventionell, aber auch minder fein durchgeführt sind sodann die etwas jüngeren Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. Dann die Sculpturen an den Wänden des Hochaltares (1349), die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem

[1] Britton, cath. IV. — [2] Auch einige nicht streng mit den Gebäuden verbundene Steinsculpturen werden hier am besten mit erwähnt. — [3] In Farbendruck herausgeg. von Levy Elkan, mit Text von Reichensperger.

Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Anderes aus jener Zeit und Gegend: die zum Theil verstümmelten Statuen am Rathhausthurm zu Köln (1407—1414), die 9 allegorischen Figuren im Hansesaal desselben Gebäudes (Repräsentanten der Hansa?); — die Verkündigung an der Westseite der Kirche von Altenberg unweit Köln, u. a. m. [1] Etwas Gemeinsames wird man vielleicht am ehesten in dem Fluss der Gewandung nachweisen können; auch in den Köpfen zeigt sich hie und da eine Verwandtschaft mit Bildung und Ausdruck des Meisters Wilhelm. — Den Uebergang in den entschiedenen Styl des 15. Jahrhunderts bezeichnet z. B. ein aus 2 grossen Statuen bestehender englischer Gruss in St. Cunibert zu Köln, vom J. 1439, ein ganz anmuthiges Werk, namentlich in Betreff der Köpfe.

Am Dom von Wetzlar ist eine vorzüglich schöne Madonna am Thürpfeiler des Hauptportales das Bedeutendste. — Eine besonders anmuthige und edle Madonnenstatue im Seitenschiff von St. Martin zu Oberwesel. — Von den Sculpturen des Domes von Mainz gehören ausser vielen Grabmälern hieher die Statuen, welche sich an dem in den Kreuzgang führenden Portal befinden, [2] Werke von zartester, liebenswürdigster Behandlung innerhalb der Grenzen dieses Styles (um 1400). — Am Dom von Worms das auch durch seinen Sachinhalt merkwürdige Portal der Südseite. — Im Strassburger Münster die Statuen der Katharinenkapelle (am Ende des südlichen Seitenschiffes). — Im und am Freiburger Münster die Apostelstatuen der Pfeiler des Langhauses und die Portalsculpturen des Chores, letztere bei einfacher, zum Theil selbst roher Behandlung energisch erfunden und nicht ohne Pathos (in den Aposteln beim Tod der Maria). — An der Façade des Münsters zu Basel die 4 untern Statuen (der Rest fast lauter rohe Steinmetzenarbeit).

In Schwaben möchten die beiden Portale des Domes von Augsburg vielleicht das Vorzüglichste enthalten (das nördliche zum Theil noch aus dem 13. Jahrhundert? — am südlichen besonders ausgezeichnet die kleinen Figuren in den Hohlkehlen). — Am Münster zu Ulm die energischen Sculpturen der Portale (zum Theil erst aus der folgenden Periode); die Statuen in den Baldachinen roh. — Mehrere sorgfältige und ausgezeichnete Arbeiten an der Frauenkirche zu Esslingen. [3]

[1] Das neue Prachtwerk von Ausm Weerth enthält besonders rheinische Sculpturen aus dieser Zeit. — Eine chronologische Zusammenstellung, wobei auch die Grabmäler (s. unten) eingeschaltet sind, in Kugler's Kl. Schriften II, S. 259 ff. — Statuen vom Dom s. *Denkmäler der Kunst*, *T. 59* (*3, 4*). — [2] Zwei derselben bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, T. 8. — *Denkmäler der Kunst*, *T. 59* (*5*). — [3] Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Lfg. 4 u. 5, S. 46 u. f.

In Nürnberg blühte bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts ein ausgezeichneter Bildhauer, Sebald Schonhofer. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbauten „schönen Brunnen" her.[1] In diesen Arbeiten erscheint der gothische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier, naturgemässer Durchbildung. — Von den übrigen Kirchensculpturen sind vorzüglich erwähnenswerth: an der Lorenzkirche das grosse Hauptportal (schwerlich schon von 1275—1280): eine Christusfigur an der einen Südpforte, ganz ähnlich wiederholt an der Jacobskirche, sodann an der Sebaldskirche die sogenannte Anschreibthür (1345), die Thür des südlichen Schiffes und die höchst elegante Brautthür (gegen 1400) u. a. m. In manchen Sculpturen des beginnenden 15. Jahrhunderts klingt Schonhofer's Einfluss nach. — Im Dom von Prag eine in jeder Beziehung vorzügliche Statue des heil. Wenceslaus[2] von dem oben als Baumeister genannten Peter Arler, und eine Folge merkwürdiger Porträtbüsten an der Galerie des Triforiums.

Zu Erfurt findet sich innerhalb des Lettners der Predigerkirche eine vorzüglich schön behandelte Madonnenstatue.[3]

Zu Halle enthält die Moritzkirche von einem Meister des beginnenden 15. Jahrhunderts, Conrad von Eimbeck[4] eine Anzahl Sculpturen, welche sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen: die Hochreliefgestalt des hl. Mauritius (genannt Schellenmoritz, vom J. 1411), eine colossale Christusstatue (1416) u. a. m. — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hochrelieffigur der Maria mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken) versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Die Fratzengebilde, welche hauptsächlich als Wasserspeier und untere Giebelausläufe in grosser Masse vorkommen, erheben sich selten zu humoristischer oder dämonischer Lebendigkeit und

[1] Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel. — Für alles Uebrige vergl. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben etc. S. 20 ff. — [2] Ambros, der Dom von Prag, S. 207 u. 276. — [3] Ueber die Sculpturen von Erfurt s. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 27. — [4] S. ebenda, S. 29.

sind fast überall blosses Steinmetzenwerk. Anders verhält es sich bisweilen, wo dasselbe Motiv der Pracht wegen auf Zierbauten an geschützter Stelle übertragen wird; so zeigen die sphinxartigen Figuren, welche am Lettner des Domes von Wetzlar[1] die Giebelausläufe tragen, wahres Leben, Anmuth und schönste Vollendung der Arbeit. (Um 1300.)

Von den unzähligen Grabsteinen dieser Periode sind zunächst als sachlich und künstlerisch merkwürdigste hervorzuheben: der des Erzbischofs Peter von Mainz (gest. 1320) im dortigen Dom;[2] der Ludwigs des Baiern (gest. 1347) in der Frauenkirche zu München (fast völlig verdeckt durch den Ueberbau des 17. Jahrhunderts); — beträchtlich geringer der des Königs Günther von Schwarzburg (gest. 1349) im Dom zu Frankfurt a. M.; ebenda, in der Liebfrauenkirche, der des Wigelo von Wannebach (gest. 1322). — In der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn der vorzügliche Grabstein der h. Gertrudis, gesetzt 1334. Aus der spätern Zeit des 14. Jahrhunderts ist zu nennen: der Grabstein des Joh. von Holzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.[3] Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. — Auch die edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Münster zu Basel mag in diese Zeit gehören, und somit erst ein Jahrhundert nach dem Tode derselben verfertigt sein. In S. Emmeram zu Regensburg der vortreffliche Grabstein der Aurelia und der der Emma.

Volle Freisculptur sind natürlich nur diejenigen Grabstatuen, welche etwas über der Erde erhöht, sei es in einer Wandnische, sei es auf kurzen Stützen, sei es auf einem förmlichen Sarkophage lagen (s. unten), oder aufgerichtet an der Wand standen. Bei denjenigen, welche man in den Fussboden einliess und dem Betreten aussetzte, trat eine schwankende plastische Behandlung ein, meist in der Art eines Flachreliefs, oder man beschränkte sich geradezu auf eine eingeritzte Linearzeichnung, welche allenfalls farbig incrustirt wurde und Einsätze von weissen Marmorstücken für Gesicht und Hände erhielt; eine Gattung, welche in Deutschland z. B. durch zwei Grabplatten in der Capitolskirche zu Köln (von 1304 und 1504) zu belegen ist, in Frankreich durch das prächtige Grab[4] in St. Ouen-en-Belin (Dep. de la Sarthe), in Italien aber vollends noch mit der weitverbreiteten

[1] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 177. — [2] Ebenda, II, über die Grabmäler von Mainz S. 346, Altenberg a. d. Lahn S. 180, Erfurt S. 27 ff. Köln und Rheingegenden S. 259 ff. — Ueber diejenigen im Dom von Prag vgl. Ambros, a. a. O., bes. S. 168, 174 u. ff. — [3] F. H. Müller, Beiträge etc. (treffliche Abbildungen). — Moller, die Kirche der h. Elisabeth, zu Marburg. — v. Hefner, Trachten etc. des Mittelalters. — v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit. — [4] De Caumont, Abécédaire, p. 493.

Sitte der Bodenmosaiken zusammentraf. (Grabplatte des Dominikanergenerals Munio, gest. 1299, in S. Sabina zu Rom.) — Der nächste Ersatz hiefür findet sich dann in den gravirten Metallgrabplatten, von welchen unten.

Sehr ausgezeichnete Werke aus dieser Periode sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine sarkophagartige Form haben und, wie das oben erwähnte des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwickelung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofs Engelbert III. (gest. 1368), im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414) im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen. [1]

Das Material der Bronze erscheint in der deutschen Kunst des gothischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Ein Hauptwerk dieser Art ist die Grabstatue des Erzbischofs Conrad von Hochstaden

[1] Zahlreiche andere Grabmäler im Kölner Dome sind nicht von höherer Bedeutung.

im Dom zu Köln (er starb 1261, allein das Denkmal stammt wohl erst aus dem 14. Jahrhundert); Gewandung und Hände erinnern bereits etwas an die Apostel im Chore, dagegen ist der Kopf von höchster künstlerischer Freiheit und edelster Behandlung des Individuellen. — Sodann ist die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im J. 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde.[1] Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562 soll sie zwar umgegossen sein,[2] doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letztern jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerks zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die kolossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg,[3] vom J. 1327, zu nennen, an welchem die Reliefffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind; auch der dekorativ imposante Leuchter der Oberkirche zu Frankfurt a. d. O. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden — den gothischen Styl bis ziemlich tief in's 15. Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist jene eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts) häufiger gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andere Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nikolaikirche zu Stralsund,[4] eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;[5] eine

[1] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 495. — Ambros, der Dom von Prag, S. 352. — [2] Fiorillo, Geschichte der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134. — [3] Franz Kugler, Kl. Schriften, I, S. 784. — [4] Ebenda, I, S. 786. — Ebenda, II, S. 327, 432, 601, 631. — Kunstblatt 1852, S. 299, 368 ff. — [5] Vgl. Milde, Denkm. bild. Kunst in Lübeck (mit genauen Abbild., zum Theil Facsimile).

dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;[1] eine vierte, vom J. 1475, künstlerisch minder bedeutend, befindet sich noch daselbst; eine fünfte, sehr vorzügliche, noch aus dem 14. Jahrhundert, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin darstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. Andere im Dom von Schwerin, in westphälischen Kirchen u. a. a. O. Bei diesem Anlass erwähnen wir auch noch die wenigen Beispiele aus späterer Zeit: die Grabplatte des Cardinals Cusanus in der Kapelle des Hospitals zu Cues an der Mosel (1488), ohne architektonischen Grund, mit sehr porträtwahrer Physiognomie, — das einfache Denkmal eines Abtes aus dem 15. Jahrhundert, in der Kirche zu Brauweiler, — und die Grabplatte des Bürgermeisters Berk (1521) in der Marienkirche zu Lübeck. — Auch in Flandern und Frankreich kommen solche Bronzeplatten, zum Theil von hohem Kunstwerthe vor; zu Bingsted in Dänemark die des Königs Erich (gest. 1319), eine in der Kirche zu Aker in Upland (Schweden); eine ganz in derselben Art behandelte Marmorplatte im Dom zu Upsala; wiederum eine Metallplatte zu Nausis unweit Abo (Finnland). In England sind es nicht ganze Metallplatten, sondern die einzelnen Figuren, Wappen, Schriftbänder etc. sind jede besonders in eine Steinplatte eingelassen. Es sind namentlich Norfolk und Suffolk reich an solchen Arbeiten. Der Styl ist mittelmässig.

Die Prachtmetalle wurden auch in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten jetzt nur noch selten eine bedeutende Dimension, indem die Elevationen der wichtigsten heiligen Leichname schon längst geschehen waren und es sich jetzt meist nur noch um Verschönerung oder Umarbeitung eines oder des andern Prachtsarges handeln konnte. Als eines der seltenen Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art möge hier der Reliquienbehälter des h. Patroclus aus dem Dome von Soest, gegenwärtig im Museum zu Berlin, durch den Goldschmied Rigefried im J. 1313 gefertigt,[2] angeführt werden. Die Arbeit gehört, was die künstlerische Durchbildung betrifft, nicht zu den vorzüglichern. Ein Antependium von vergoldetem Kupferblech im Museum zu Köln (aus S. Ursula stammend), mit reichen Emailverzierungen des Uebergangsstyles, hat an der Stelle der Reliefs Malereien der altkölnischen Schule. — Oft erhebt sich über kleineren Reliquiarien ein eleganter goldener Thurmbau (Beispiele u. a. im Domschatz von Aachen), welcher vollkommen die germanische Architektur nachahmt; auch Rauchfässer werden mit Giebeln und Spitzthürmen versehen; ganz besonders aber erhalten die Monstranzen

[1] Abbildung bei Schimmel, die Cist.-Abtei Altenberg. — [2] Becker, im Museum, Bl. für bild. Kunst, 1836, S. 396.

die Gestalt der reichsten, durchsichtigsten Thurmarchitektur (Beispiele auf dem Museum zu Basel u. a. a. O.), mit zahllosen Spitzthürmchen, welche Engel u. dgl. tragen. Selbst an jenem schönen alten Bischofsstabe des Domschatzes zu Köln (14. Jahrhundert, vorgeblich schon aus dem 12. Jahrhundert) ist der obere Knauf als gothisches Kirchengebäude gestaltet. Zu keiner Zeit hat die Architektur so vollkommen das ganze Ornament durchdrungen, wie damals; bis in die Geräthschaften des täglichen Lebens hinein sucht sie ihre Idealformen geltend zu machen, und nur der ungemein edle Geschmack der Behandlung lässt vergessen, dass man statt eines Zierrathes ein Gebäude vor sich hat. [1]

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des gothischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt, an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dgl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit. [2]

Die Münzen dieser Periode beginnen sich erst der Kunstform zu nähern, während die Siegel zum Theil auf der Höhe des damaligen plastischen Styles erscheinen. Derselbe zeigt sich hier bereits in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie und behauptet selbst das ganze 15. Jahrhundert hindurch neben dem eindringenden Realismus ein gewisses unverkennbares Recht. Als eines der schönen Siegel ist beispielshalber dasjenige Kaiser Karls IV. von der goldenen Bulle zu nennen.

Vorzüglich bedeutend endlich sind die seit dem 14. Jahrhundert allmählig reichlicher vorhandenen Altarwerke, die,

[1] Zahlreiche Belege bei Heideloff, Ornamentik des Mittelalters. — Rheinische Goldschmiedarbeiten, Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 333. — Die schöne Monstranz von Sedletz in Böhmen, s. Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates, Lief. II, Taf. 7. — Als Specimen der oft sehr prächtigen Thürbeschläge, Thürhämmer und Schlösser s. ebenda, Lief. VI—VII, Taf. 21 u. 22, die Thüre zu Bruck an der Murr. — [2] Franz Kugler, Beschreibung der in der königl. Kunstk. zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 38 ff. Vgl. *Denkmäler der Kunst, T. 59 (12.)*

in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculptirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis in's 16. Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das 17. Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutschland (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur vorkommt, wo der weisse Marmor nicht herrschte. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes in der That schon allein aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern nahm, wie wir sahen, die Kirchenbaukunst eine wesentlich abweichende Richtung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des gothischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch gothischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen,

dass schon in dem innerlichen Wesen des gothischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentliche nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermaassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten. Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dgl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg und in der Vorhalle von Freiburg i. Br., an den Aposteln des Kölner Domchores etc., und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung, (vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke. Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in

dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Relieffiguren ausgeführt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die ihnen entsprechenden Votivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des gothischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altarschrein in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn, etwa um 1300 verfertigt, mit einer sitzenden Statue der Madonna von sehr streng gothischem Styl. — Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der hl. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meisters Wilhelm (vergl. unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Mehreres in westphälischen Kirchen. — Ein Schrein in der Kirche zu Carden, mit Terracottafiguren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,[1] mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). — Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.[2] — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem

[1] Vgl. Schorn, über altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, S. 17. — [2] Wach, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, Nr. 2 f.

und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,[1] in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Marienkirche zu Anclam, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-gothischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der gothische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offnen Naivetät. — Ein grosses steinernes und bemaltes Altarrelief in der St. Peterskirche zu München. — Im Besitz des herzoglich nassauischen Archivars Habel zu Schierstein: ein Altarschrein,[2] der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält und sich durch die sehr zarte Ausbildung des gothischen Styles, sowie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet.

Italien.[3]

Schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an nimmt die Kunst in Italien wesentlich eine andere Stellung zum Leben ein als im Norden. Das Kunstwerk wird mehr und mehr als isolirte Leistung des subjectiven Genius betrachtet, als wesentlich unabhängig von dem Kirchenbau, welchem es angehört; es unterliegt auch bei Weitem nicht einer so strengen, so unerbittlich gegebenen Einrahmung und Aufstellung wie das Kunstwerk der nordischen Kathedralen. In nothwendiger Parallele mit dieser grössern individuellen Freiheit erwächst beim Volk eine vergleichende Betrachtung und Beurtheilung, welche mit Hülfe der schon sehr häufig an den Werken selbst angebrachten Namensunterschriften und Jahrzahlen allmählig zu einer Art von Künstlergeschichte und Kunstgeschichte erwächst, dergleichen im

[1] S. m. Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206, wieder abgedruckt in den Kl. Schriften, I, 794 ff. — [2] Abb. bei F. J. Müller, Beiträge etc. II, Taf. 7, 14. — S. *Denkmäler der Kunst*, T. 59 (10 u. 11). — [3] *Denkmäler der Kunst*, T. 61.

Norden völlig fehlt. So wenig nun ein solcher Unterschied über den absoluten Werth der einen oder der andern Kunstwelt entscheidet, so sehr kam durch denselben die italienische Kunst in Vortheil, indem sich das Interesse der Menschen überhaupt leichter dem Individuellen und Festdatirten zuwendet.

Diese Bewegung nach Entfesselung des Subjectiven wird jedoch auf eine merkwürdige Weise gekreuzt durch eine Gegenbewegung im Sinne des nordisch-gothischen Sculpturstyles. Dieser kam im Gefolge der nordischen Bauweise, gelangte jedoch erst um Jahrzehnte später zu allgemeinerer Geltung, offenbar durch den (historisch erwiesenen) häufigen Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien. Die eigenthümlich geschwungene Stellung, die bestimmte Cadenz des Faltenwurfes, selbst der nordische Typus der Kopf- und Gesichtsbildung finden sich nun auch hier. Es war ein fremder Tropfen Blutes, indem die italienische Sculptur die architektonischen Prämissen der nordischen (die Aufstellung von Statuen in engen Reihen an Portalen, in schmalen Nischen, in hochangebrachten Baldachinen. überhaupt die ganze gothische Einfassung) nur in geringem Grade theilte. (S. ihre breiten, räumigen Nischen; runde Portallunetten; vorherrschende freie Aufstellung als Abschluss von Giebeln, Strebepfeilern etc., ohne alle Nischen und Baldachine.) Mit Beginn des 15. Jahrhunderts schwindet auch diese Einwirkung früher als irgendwo vor dem Kunstgeiste der neuern Zeit; höchstens mit Ausnahme einzelner oberitalischer Arbeiten, in welchen sie sich etwas länger kenntlich macht. —

Das Vorherrschen des weissen Marmors, auch in den aussertoscanischen Arbeiten höherer Gattung, modificirt diesen ganzen Styl sehr namhaft, indem dabei eine andere Art von Beseelung des Einzelnen verlangt wird als in der Regel bei den Materialien der nordischen Sculptur. — Sehr wesentlich ist auch die ungleich grössere Begünstigung des Reliefs, indem sowohl die Bautheile selbst (Kirchenfaçaden, Innenseiten der Kirchenmauern etc.) als die dem Cultus dienenden einzelnen Gegenstände (Altäre, Kanzeln u. dgl.) nicht so rücksichtslos durch verticale Profilirungen, Stabwerk und Maasswerk zerschnitten wurden wie in der nordischen Gothik.

Endlich kommt die grössere Freiheit des Sachinhaltes in Betracht. Die Allegorie, als Einzelgestalt wie als ganze Scene oder Thätigkeit, wird kühner und reichlicher gehandhabt; der Füllfigur und der Stützfigur wird eine häufige und oft sehr sinnreiche Anwendung zu Theil; an den Grabmälern begegnet man einer Fülle von sachlichen Beziehungen in plastischem oder farbigem Ausdruck. Das durchgängige Vorherrschen des Sarcophages — auf Säulchen oder Stützfiguren, oder auf flacher Erde, oder auf Consolen; — in einer Nische oder an der flachen Wand; mit oder ohne Ueberbau — giebt ihnen einen Charakter,

der wesentlich von dem des nordischen Grabes abweicht. (Bei letzterm ist die Grabplatte das Charakteristische, weil der Todte unter der Erde und nur ausnahmsweise in einem sichtbaren Sarcophage ruht.)

In marmorarmen Gegenden wie z. B. die Romagna und Lombardie, machen sich bereits grössere Gruppen von gebranntem oder ungebranntem Thon über den Altären oder abgesondert in Nischen geltend; nur sind aus dieser Zeit die wenigsten erhalten. — In edeln Metallen wurden einzelne mächtige Altarschreine und Reliquiarien gearbeitet. Der Erzguss dagegen nimmt unter den erhaltenen Denkmälern keine bedeutende Stelle ein.

Wir müssen hier wieder bei Giovanni Pisano (gest. 1320), dem Sohne des Nicola, anknüpfen, insofern derselbe auf die Grenzscheide der Zeiten, in das 13. Jahrhundert zurück, in das 14. vorwärts weist (S. 402). Von dem classischen Streben seines Vaters war wenig auf ihn übergegangen; dagegen vereinigt er auf die merkwürdigste Weise eine höchst energische Phantasie, einen z. B. im Nackten oft ganz befremdlich hervorbrechenden Naturalismus und die allgemeinen Gesetze des gothischen Styles, welcher wesentlich mit ihm in die italienische Kunst hineinkam. — Er hatte zunächst Antheil an den Sculpturen der Domfaçade von Orvieto,[1] wo ausser ihm noch andere Schüler seines Vaters, auch der oben (S. 402) genannte Arnolfus und mehrere deutsche Bildhauer arbeiteten. Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testamentes und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend gothischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano in der allerschönsten Weise nach. — Endlich tritt Giovanni in völlig selbständiger Stylvollendung auf in den Sculpturen der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (1301), voll geistiger Bewegung in höchst lebendig ausgebildeten Formen.

Eine spätere Kanzel, im Dom von Pisa (1311), ist nur noch in zerstreuten Fragmenten (theils an der jetzigen Kanzel, theils auf einer obern Gallerie des Domes) vorhanden, welche schon mehr einseitige gothische Manier verrathen. Von seinen Madonnenstatuen ist diejenige über der zweiten Südthür des Domes von Florenz die schönste und würdigste, andere, z. B. in Pisa und in Madonna dell' arena zu Padua dagegen manierirt bis zum Herben, so dass namentlich die ausgeschwungene Stellung so empfindlich wirkt als bei irgend einer nordischen Statue.

Das Grabmal Benedict's XI. (gest. 1304) in S. Domenico zu Perugia ist eine ungleiche, zum Theil treffliche Arbeit, die

[1] Gruner, die Basreliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto.

Grabstatue des Errico Scrovegno in der genannten Kirche zu Padua durch Detail-Naturalismus merkwürdig. — Eine Anzahl wahrscheinlich ächter, doch nicht erwiesener Arbeiten Giovanni's findet sich im Campo Santo zu Pisa.

An Giovanni schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen und selbst aussertoskanischen Bildhauern an; ja fast die ganze italienische Sculptur des 14. Jahrhunderts erscheint beinahe ebenso theils unmittelbar theils mittelbar von ihm wenigstens berührt, wie die Malerei von Giotto. Pisa, in der Nähe von Carrara, war die wichtigste Werkstatt weit und breit; dazu kam das damals beginnende Bildungsprincipat Toskana's über Italien.

Zunächst nennen wir zwei Schüler Giovanni's, die Brüder Agostino und Agnolo aus Siena. Auch sie arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihren Namen und der Jahrzahl 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht; durch eine unglückliche Aufschichtung geht die Wirkung vollends verloren. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, in S. Francesco zu Bologna (nach früherer Zersplitterung jetzt wieder an Ort und Stelle), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des gothischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des 14. Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276—1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tiefsinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bauanlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigener Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung" bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht

man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen der (im J. 1588) abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der hl. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung von Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteten Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurmes der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modelirarbeit bezeichnet.[1] Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des gothischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich in der Gewandung durch Adel und besonders feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa ein Grabmal vom Jahre 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom Jahre 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

[1] Vollständige Abbildungen bei Lasinio, le tre porte del battisterio di Firenze.

Andre namhafte toskanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angibolgi in der Kathedrale zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom Jahre 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist; ausserdem die sitzende Statue des S. Marcus im Dom zu Florenz. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrzahl 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toskana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben u. dgl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-gothischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja. [1] Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekannten Künstler wurde gegen das Ende des 13. Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene

[1] Förster, Beiträge zur neuen Kunstgeschichte, S. 83, ff.

vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz: diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt, u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andere Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des 15. Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

Die italienisch gothischen Sculpturen, die ausserhalb Toskana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toskanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen von Oberitalien anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des h. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, dessen Reliefs in der Ausführung theils hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheinen, wie denn auch seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brerakirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie beträchtlich roh erscheinen; dagegen sind an jenem Denkmal die Stützfiguren von so geistreicher und schöner pisanischer Arbeit, dass man sie allein für Balduccio's Werk, den Rest für Schülerproductionen halten möchte. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. (Die Gräber der Visconti besonders in S. Eustorgio; ob auch noch in der aufgegebenen Kirche S. Giovanni in Conca? — Einiges auch im Innern des Domes). Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des heil. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs

und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr. [1]

In Venedig [2] erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts den Dogenpallast baute. Die Blätterkapitäle der Säulen dieses Pallastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des gothischen Styles erkennen lassen; an den Ecken sind grössere Hochreliefgruppen angebracht. — Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder Jacobello und Pietro Paolo, genannt dalle Massegne, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch überaus weiche, idealistische Behandlung der Köpfe, Zierlichkeit der Haare, und runden, edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen. Ihnen möchte auch die schöne Lunette über dem Eingang zum Platz von S. Zaccaria beizulegen sein. — Einen ähnlichen Styl, nur roher und minder entwickelt, bemerkt man an den Reliefffiguren des kupfervergoldeten Vorsatzes der Pala d'oro in S. Marco. — Sehr schöne namenlose Werke: der Altar in der Cap. de' mascoli ebenda; das Lunettenrelief einer Thür am linken Querschiff der Frari; Einzelnes unter den Sculpturen der Façade von S. Marco. Die Einwirkung Pisa's ist durch Stylanklänge, Nachrichten und vorhandene pisanische Werke erwiesen.

In Bologna und Padua herrschte ein grosser, vielseitiger Gräberluxus. In ersterer Stadt war dafür um das J. 1400 ein Toskaner Andrea da Fiesole thätig. (Gräber in den Klosterhöfen von S. Martino und S. Domenico.)

In Neapel werden die Sculpturwerke des 13. Jahrhunderts einem älteren, die des 14. insgemein einem jüngeren Masuccio zugeschrieben, welcher letztere namentlich als der Urheber der Grabmäler des Hauses Anjou und anderer Grossen in S. Chiara (hier das des Königs Robert, gest. 1343), in S. Domenico, S. Lorenzo etc. gilt. Es ist darin, neben einem bisweilen grossen Luxus der Anordnung, eine oberflächliche Aneignung des pisanischen Styles nicht zu verkennen, aber in eigenthümlich

[1] C. Ferreri, l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia. — [2] Selvatico, sull' architettura e sulla scultura in Venezia, gibt mehrfach abweichende Benennungen und Zeitbestimmungen, welche wir einstweilen nicht beurtheilen können. — *Denkmäler der Kunst*, *T. 61* (*11*) und *T. 63* (*1*, *2*).

stumpfen Formen. Direct pisanisch könnte der Leuchter der Osterkerze in S. Domenico (mit 9 allegorischen Figuren) sein.

Malerei.

Kenntlicher als in der Sculptur regt sich mit dem 14. Jahrhundert in der Malerei, noch innerhalb der Grenzen des gothischen Styles, der Genius der einzelnen Nationalitäten und Landschaften; es lassen sich Schulen von mehr oder weniger ausgesprochenem Charakter, ja Künstlerindividualitäten unterscheiden. Weit am meisten ist in dieser Specialisirung der Kräfte Italien voran, doch zeigt auch der Norden eine ähnliche Entwicklung. Die nordische Malerei bleibt einstweilen in der nachtheiligen Lage, dass ihre natürlichste und freiste Hauptäusserung, die Wandmalerei, in den wichtigsten Gebäuden, den Kathedralen, gar keine nennenswerthe Stelle findet und daher überhaupt keinen höchsten Rang einnimmt; Pracht und Aufwand der so viel unfreiern Glasmalerei bietet hiefür nur einen geringen Ersatz. Langsam wächst inzwischen eine Malerei der persönlichen und localen Meisterschaft an den Tafelbildern und Miniaturen empor, welche in geldreichen Gegenden und Städten sich geradezu an die Spitze der ganzen Kunst stellt, und für die Van Eyck vor der Hand die Stätte bereitet. In Italien dagegen hörte das Fresco, seit es das Mosaik im Grossen verdrängt hatte, keinen Augenblick mehr auf, die Kunst wesentlich zu beherrschen.

Frankreich, Belgien und England.

Von den Wandmalereien dieser Periode werden gegenwärtig bald hier bald dort Stücke vom Mörtel befreit und dann publicirt, noch nicht hinlänglich, um darnach einen durchgehenden französischen Stylcharakter bestimmen zu können, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth. So die grosse Darstellung des jüngsten Tages an einer Wand von St. Philibert zu Tournus, eine für jene Zeit mächtig ergreifende Composition. Die Vortragsweise ist hier wie noch fast überall in den Wandgemälden des 14. Jahrhunderts einfache Linearzeichnung mit (jetzt meist fehlenden) Farben ausgefüllt, die Gründe roth.[1] — Was in Rheims, in der Notre-Dame-Kirche zu Presles in der Champagne u. a. O. vorhanden, ist noch nicht durch Abbildungen bekannt.

[1] Archives de la commission des mon. historiques, Eglise de S. Philibert, peintures, I.

Die Glasmalereien der französischen Kathedralen stammen der Masse nach mehr aus dem 13. Jahrhundert, doch mag in den oben (S. 405) genannten Kirchen die Vollendung erst allmälig und theilweise erst in dieser Periode erfolgt sein. Dies betrifft z. B.: die schönen Ueberreste in der Kathedrale von Chalons s. M. etc. [1] — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fertigte. [2]

Die Tafelmalerei kommt für Frankreich und England, was erhaltene Denkmale betrifft, noch so viel wie gar nicht in Betracht. Für die flandrische Kunst dienen als Anhaltspunkte ein paar Gemälde in der Akademie zu Antwerpen und in der Kathedrale zu Brügge, etwa der frühern kölnischen Schule entsprechend. Dem ausgebildeten gothischen Style gehören dann zwei flandrische Altarschreine in der öffentlichen Sammlung zu Dijon [3] an, welche zu Ende des 14. Jahrhunderts von Melchior Broederlam gemalt und von Jaques de Baerze mit Schnitzwerken versehen sind.

Für die Malerei der genannten Länder kommt, jedoch mehr als alles Uebrige die Miniaturmalerei, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht. Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek zu Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts erscheint in ihnen der gothische Styl, wie wir sahen (S. 406), obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält, und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts sind minder werthvoll als die französischen und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vortheilhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des 14. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden

[1] F. de Lasteyrie, hist. de la peinture sur verre — ein Prachtwerk, welches auch für diese Periode das Wichtigste enthalten wird. — Einiges bei Willemin, mon. fr. inéd. — und in: Moyen-âge et Renaissance Vol. III. — [2] Vergl. die erwähnten Notizen nach Westmacott, Kunstbl. 1847, Nr. 3. Erhalten ist, wie es scheint, nur äusserst Weniges. — [3] S. Kunstblatt 1843, Nr. 54 (Notizen von Passavant), 1847, Nr. 8 (von Schnaase), 1856, S. 236 (von Waagen).

nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in dieser Beziehung die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende Meister, die im Anfange des 15. Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beauneveu, Jaquevrart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekannten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten. [1]

Deutschland.

Hier stehen zunächst die Miniaturen gegen die sonstigen Gattungen der Malerei, und namentlich gegen Ende der Epoche hinter den schon im Sinn des höhern Luxus behandelten niederländischen und französischen zurück. Im Ganzen herrscht noch die illuminirte Umrisszeichnung durchaus vor. Doch im Gedanken und in der Composition kommt auch hier Manches höchst Bedeutende [2] vor, was der allgemeinen Stylhöhe der Zeit entspricht. So vorzüglich in der Handschrift des Wilhelm von Oranse vom J. 1334 (Bibliothek von Cassel), in einer Bibel und einer Weltchronik der Oeffentl. Bibliothek von Stuttgart, mehreren Codices der Bibl. zu München u. s. w. Illustrirte Chroniken, dergleichen sich sehr viele vorfinden, sind insgemein nur sachlich interessant. (So die Geschichten des Erzbischofs Balduin von Luxemburg, im Provinzialarchiv zu Coblenz etc.)

[1] Vergl. vor Allem: Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris, bes. III, 294, ff. — [2] Für das Folgende vgl. Handbuch der Malerei, I. S. 189, ff. — Ferner Franz Kugler, Kl. Schriften, I, S. 8, 10, 53, 62, 67, 87, 89; — II, 344, ff.

Dagegen gehören viele deutsche Glasmalereien [1] zu den vortrefflichsten des 14. Jahrhunderts. Die Leichtigkeit der Technik sowohl als die Sicherheit des Styles und der Anordnung hatten grosse Fortschritte gemacht, und man hatte mit den einmal gegebenen Mitteln grössere Wirkungen erzielen gelernt. Die Nachahmung der reichsten Architekturformen auf dunklem Teppichgrunde, als Einfassung der heiligen Gestalten und Geschichten, erreichte bereits eine erstaunliche Pracht. — Gegen Ende der Periode beginnt, ohne Zweifel zu Erzweckung grösserer Helligkeit, das weisse Glas eine bedeutendere Stelle einzunehmen, namentlich in den dekorativen Theilen. — Zu den merkwürdigsten Fenstern gehören diejenigen in der Kirche zu Königsfelden in der Schweiz, sowohl durch Inhalt (u. a. die Legenden des h. Franciscus und der h. Clara) und Zeichnung als durch die originelle Anordnung. Sodann sind die im Chore des Domes von Köln, [2] aus der früheren Zeit des 14. Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, und des Münsters zu Freiburg i. B., aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. So auch drei Fenster in der Sebaldskirche zu Nürnberg (von 1365 bis 1394). Das grosse Fenster im südlichen Querschiff des Domes von Augsburg ist wenigstens von prachtvoller dekorativer Erscheinung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts enthalten die Glasgemälde, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn. [3] Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im Jahr 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit

[1] S. Gessert, Gesch. d. Glasmalerei. — W. Wackernagel, über die Glasmalerei. — [2] S. das Prachtwerk von Boisserée; — Hefner, Trachten etc., I, 44; — und: *Denkmäler der Kunst, T. 54, B.* — Ueber rheinische Glasg. überhaupt vgl. Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 323, ff. — Ueber diejenigen im Dom von Augsburg, ebd. III, 758. — [3] Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers Milde (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

seinen Werken zu schmücken.[1] — Als Specimen des Reichthums, welchen die strengen Cistercienser in fast lauter farblosem Glase hervorzubringen wussten, mag das grosse Façadenfenster der Kirche zu Altenberg bei Köln (nach 1400) dienen. Anderweitig erlaubten sie sich auch farbige, wie z. B. die im Brunnenhause und im Chor des Stiftes Heiligenkreuz (Oesterreich) befindlichen Beweisen;[2] erstere enthalten die sehr merkwürdigen Bildnissgestalten der Babenberger. — Die Bettelordenskirchen, welche sich wenigstens mit Einem farbig historiirten Chorfenster begnügen sollten, hatten doch oft genug den ganzen Chor voller Glasgemälde.

Die Teppiche nehmen während dieser Periode in der deutschen Kunst keine bemerkenswerthe Stelle ein.

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei, wie schon bemerkt, im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen, namentlich in den gewöhnlichen Pfarren und Klosterkirchen, nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grössern Raum ein, und selbst in den consequent gothischen Kathedralen boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen u. s. w. vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter ebenfalls thätig zu sein wünschten; endlich gab es in Klöstern und Stiftsgebäuden Säle und Kreuzgänge mit grossen Wandflächen. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt. Auch ist die Ausführung und die Durchbildung des Einzelnen meist nur gering und andeutend im Vergleich mit den Fresken der Schule Giotto's; die höchst vergängliche Technik, Wasserfarben auf gewöhnlichem Bewurf, sogar auf Stein, bildet einen sonderbaren Gegensatz zu der Solidität des Stoffes bei allen andern Gattungen der damaligen Kunst. Was aber diesen Werken doch bisweilen einen dauernden Werth verleiht, ist die hohe Bedeutsamkeit mancher Motive und — in

[1] S. die Urkunde bei Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II, S. 441. Vergl. *Denkmäler der Kunst, T. 60 (5).* — [2] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Lief. I u. II, Taf. 5 u. 6.

mehrern Fällen — die sinnvolle Durchführung eines Gesammtgedankens in einem Complex vieler Einzeldarstellungen. — Von den im Rheinland erhaltenen Werken dieser Art waren die (in Copien, jetzt im Besitz des k. Museums in Berlin erhaltenen) Gemälde der ehemaligen Deutschordenskapelle zu Ramersdorf bei Bonn,[1] um 1300, schon in einem conventionellen gothischen Styl, aber nicht ohne Schönheit und Anmuth ausgeführt. An den Gewölben des Mittelschiffes sah man, von vorn beginnend, das Weltgericht, die Krönung Mariä mit Heiligen, dann in den Nebenschiffen zu den Seiten eines nicht mehr vorhandenen Gewölbes Christi Auferstehung und Himmelfahrt, in den beiden Nebentribunen die Passion, in der Haupttribuna endlich Gott Vater als Schöpfer der Elemente; an den Wänden waren statuarische Heiligenfiguren angebracht. — Von den wahrscheinlich vor 1322 ausgeführten Malereien im Dom zu Köln erscheinen die der Brüstungswände des Chores[2] als die wichtigsten; es sind ansehnliche Cyklen legendarischer Darstellungen und Reihen einzelner kleinerer Figuren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Charakteristik. — Von den neuerlich zum Vorschein gekommenen Malereien in der St. Thomaskirche zu Soest in Westphalen stellen die spätern, unserer Periode angehörenden durch Adel und Lebendigkeit geradezu einen Höhepunkt des ganzen gothischen Styles dar. — Reste von Legendenbildern im Dom von Xanten. — Sodann sind in neuerer Zeit verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.[3] In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Cannstatt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im Jahr 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehinger-Hofes zu Ulm.[4] — Andre, vom Jahr 1427, im Chore des Domes

[1] Vergl. Schnaase: Die Kirche zu Ramersdorf, in G. Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein" 1847, S. 191, ff. und: *Denkmäler der Kunst*, *T. 60* (*I*). — [2] Die übrigen Reste im Dom s. Fr. Kugler Kl. Schriften II, 285. — [3] Sendschreiben von C. Grüneisen, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, No. 96. — [4] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 10. Kunstblatt 1855, S. 363, 426. (Mittheilung von Mauch, wonach diese Gemälde noch dem 14. Jahrhundert angehören.)

von Frankfurt a. M.; auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit.[1] — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt.[2] — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen Testaments (nach Art der Biblia pauperum einander gegenüber gestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.[3] Auch die seltene Technik des Mosaiks, wovon wir an der Reliefﬁgur von Marienburg bereits ein Beispiel kennen lernten, hat in dieser Zeit noch eine grosse Darstellung des Weltgerichts am Dom zu Prag und eine Marter des Evangelisten Johannes am Dom zu Marienwerder aufzuweisen. — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei dieser Zeit. Noch die Bilder seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zeigen keine sonderliche künstlerische Entwickelung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,[4] im Museum zu Köln, in der Stiftskirche zu Oberwesel (hier die Flügel des Hochaltares vom J. 1331), in der Domkapelle zu Goslar, im Besitz des Hrn. Ober-Regierungsrathes Bartels zu Aachen, an den bemalten Theilen des oben genannten Altarschreines zu Altenberg a. d. Lahn, u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen, als sie schon nicht mehr ausschliesslich die Deckel von Altarschreinen bildeten, sondern für öffentliche wie Privatandacht als Hauptbestandtheile des Schmuckes von Altären etc. mit Liebe und Aufwand gearbeitet wurden.

[1] Näheres Fr. Kugler Kl. Schriften II, 349. — [2] Es ist die Malerei im südlichen Kreuzflügel. Ueber diese und die Uebrigen vergl. Kl. Schriften I, 140 und Kunstblatt 1845, Nr. 54. (Mittheilung von Quast.) — [3] Pommersche Kunstgeschichte, S. 182; Kl. Schriften I, 790. — [4] Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I. (Erzgebirge und Franken.) Ein periegetisches Hauptwerk über deutsche Kunst. — Derselbe im Kunstblatt 1850, S. 149 ff., 289 ff., besonders über böhmische Miniaturen. — Kl. Schriften II, 180. 286. 524 u. a. a. O.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kundze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel- und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag, wo die Kirche, die Katharinenkapelle, die Kreuzkapelle und das Stiegenhaus noch fast den ganzen malerischen Schmuck behalten haben;[1] andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der Gemäldesammlung des Stiftes Strahow ebenda, im Kreuzgang von St. Hieronymus in Emmaus ebenda (Menge von Wandmalereien), in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Eine zweite, bedeutendere Schule lässt sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen,[2] obwohl wir keinen Malernamen kennen. Unter der Einwirkung der trefflichen, oben erwähnten Sculpturen Sebald Schonhofer's bildete sich hier auch in der Malerei ein Styl aus, in welchem das plastische Element, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich vorherrscht. Eine edle und strenge Auffassung verbindet sich hier mit einer nachdrücklichen Modellirung und tiefem, gesättigtem Colorit; die Bildung der Gestalten ist anmuthig und schlank, die der Köpfe hie und da von idealer Schönheit. Die vorzüglichsten Werke sind: Der Imhoff'sche Altar (nach 1361, oder erst 1418—22?) auf der Burg, eine Madonna mit Donatoren in der Lorenzkirche, der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche, der Volkamer'sche Altar in St. Lorenz (1406), der Haller'sche Altar in St. Sebald, ausserdem mehrere Grabtafeln in verschiedenen Kirchen und die Flügelbilder eines Altars im Berliner Museum.

Am spätesten entwickelt sich die Schule von Köln.[3] Hier

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 497, vergl. 495. — Ueber das grosse Mosaik, welches Kaiser Karl IV. 1370 durch einen unbekannten Meister an der Südseite des Domes anbringen liess, vgl. Ambros, der Dom von Prag, S. 272. Es enthält ein Weltgericht, in der Mitte die Schutzpatrone von Böhmen vor Christus knieend. — Ueber die Malereien der Wenzelkapelle vgl. S. 189 u. ff.; die Passionsbilder zeigen einen kenntlichen giottesken Einfluss, die Legende St. Wenzels dagegen eine totale Umarbeitung vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — [2] Waagen, Kunstw. u. K., I. S. 163, ff. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176, ff. Ders. in „Nürnbergs Kunstleben", S. 28, 34. 47, ff. — [3] Fr. Kugler,

hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des gothischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst seit den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages, doch so, dass die Farben noch immer wie durch einen duftigen Schleier etwas in die Ferne gerückt erscheinen. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet; und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke; es sind Gestalten himmlischer Reinheit und ungetrübten Friedens. Wo jedoch diese Schule über die Schilderung der Zustände hinaus in das Gebiet der That übergeht, fehlt die Energie, und bei der Darstellung des Bösen wird sie burlesk.

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm (wahrscheinlich des Namens Herle), der um das Jahr 1380 blühte.[1] Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — ein Theil der zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im städtischen Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, in der Sakristei von St. Severin zu Köln; — zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen in der Morizkapelle zu Nürnberg; — und eine Tafel mit 35 kleinen Bildern

Kl. Schriften, II, 288, ff. 350, ff. 524. — Kunstblatt 1854, S. 164, ff. (Mittheilungen von Waagen); ferner: Merlo's Forschungen, und über dieselben Kunstbl. 1850, S. 140 und 1853, S. 49.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 60 (2, 3, 4).

der Geschichte Christi im Berliner Museum. Von Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters enthalten das Museum, die Kirchen und die Privatsammlungen von Köln, das Berliner Museum, die Pinakothek zu München u. s. w. zahlreiche Bilder; ein interessantes Altärchen befand sich im Besitz des Herrn Bauinspektors von Lassaulx zu Coblenz. — Den zweiten grossen Künstler der Schule benennt man als Meister Stephan; er ist mittelbar oder unmittelbar Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn, der sich offenbar an die inzwischen emporgekommene flandrische Schule anlehnt und stellenweise selbst deren täuschende Naturtreue erstrebt und erreicht. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), wozu eine Geisselung und eine Grablegung im Museum zu Köln, vielleicht auch eine höchst anmuthige heil. Ursula auf blauem Grunde, ebenda, gehört; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom Jahre 1426;[1] ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — eine kleine, überaus anmuthige Madonna mit Engeln im Besitz des Herrn von Herwegh zu Köln; — vielleicht auch zwei Tafeln der Münchener Pinakothek, je drei Heiligenfiguren enthaltend. — Von Schülern Stephans mögen z. B. die schon erwähnten Wandmalereien im Dom zu Frankfurt a. M. herrühren, ausserdem Verschiedenes in den obengenannten Sammlungen, so u. a. ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. Anderes in St. Ursula zu Köln, im Museum zu Darmstadt u. a. a. O.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-gothischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. *60* (*6*, *7*, *8*.) — Vielleicht hat Stephan, welcher wahrscheinlich Lothener hiess, überhaupt erst später, um die Mitte des Jahrhunderts geblüht, und dann würde auch das Dombild in diese Zeit fallen. (Waagen, im Kunstbl. 1854, S. 164, ff., wo auch vorzüglich schöne Miniaturen dieser Schule in einem Gebetbuch der Bibliothek von Darmstadt erwähnt werden).

Provinzialmuseum von Münster; Anderes in der Marienkirche und Rainoldskirche zu Dortmund, in der Paulskirche zu Soest etc. Ausserdem ist hier ein colossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen zu erwähnen, welches 1424 für die dortige Paulinerkirche von einem Mönche Heinrich von Duderstadt gemalt zu sein scheint und ebenfalls die weite Ausbreitung des kölnischen Styles zu belegen geeignet ist. — Andre Bilder aus verschiedenen Epochen der altwestphälischen Schule befanden sich in den Sammlungen des Regierungsrathes Krüger zu Minden und des Regierungsrathes Barthels zu Aachen, wovon die erstere seit einigen Jahren nach London an die Nationalgallerie verkauft worden ist.

Italien.

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwickelungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.[1] Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-gothischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten gothischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der gothische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besondres fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des gothischen Styles für die weitere Entwickelung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern gothischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)[2] gibt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des 14. Jahrhunderts an

[1] Vgl. mein Handb. der Geschichte der Malerei, etc. I, S. 301, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — Gio. Rosini, storia della pittura italiana (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 315.

italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers, des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.[1]

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des gothischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toskana an. In der toskanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des gothischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,[2] der den gothischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den

[1] S. die Beilage zum VI. Bande des Lemonnier'schen Vasari. — Die grosse und massenhafte Miniaturmalerei beginnt doch erst mit dem 15. Jahrhundert. — [2] Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den obengenannten): Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Sammlung von Lasinio nach ebendenselben. — Lasinio, pitt. a fresco del campo santo di Pisa. — *Denkmäler der Kunst, T. 62. 63.*

Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirksamen Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maassstab für seinen Geist und für sein Talent. Hier zeigt es sich, bis zu welchem Grade Giotto neu und schöpferisch war; die wichtigsten Bedingungen aller Composition, die vollkommen lebendige Bezeichnung des Momentanen, die edle Anordnung im Raum, die sprechende Entwickelung des Vorganges sind hier zuerst entschieden für die Kunst gewonnen. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cyclus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte.[1] Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einschluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwickelung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des hl. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorieen, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des hl. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie[2] den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedichte zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch mit grösserm

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — [2] Paradies, XI. v. 58, ff.

Recht dem Parri Spinelli zugeschrieben werden.) — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbewegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus. [1] — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, noch eine Madonna, umgeben von König Robert und seiner Familie, im Refectorium von S. Chiara zu Neapel und ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies letztere Werk neuerlich abgesprochen worden. Ferner die Fresken zweier Kapellen derselben Kirche, und die Reste in der Kapelle des Palazzo del' Podestà, mit dem Bildniss Dante's. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen andrer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

[1] Ausserdem sind von Cavallini noch als selbständige Arbeiten die Mosaiken an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere in Rom, das Leben der Maria, erhalten, die der Façade von St. Paul dagegen bei dem grossen Brande (1823) untergegangen.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl andrer (obschon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.)

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekannten Meistern (seit 1323 bis nach 1355) gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur der h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominikaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speziellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco

zu Assisi, ein Altarbild im Querschiff von Ognissanti zu Florenz und eine Pietà in der Akademie ebendaselbst.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1380), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrzahl 1357; an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik auf's Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwickelung des Gedankens sind zwei kolossale Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes," es enthält, in mehreren Scenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der gothischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl andrer Werke gothischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendaselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumph des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmaco) herrühren; sie stellen Scenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, vielleicht nicht mit genügendem Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro

Laurentii, di Lorenzo?) genannt. — Dann folgen Geschichten des heil. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Antonio Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von demselben Künstler rühren im öffentl. Pallaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedikt. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo Santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendaselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des 14. Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen eben so hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciskanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa. — Einer der letzten Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule in einer mittelmässigen, aber durch milden Ausdruck ansprechenden Weise. Von ihm die Darstellung einer Kircheinweihung in der Loggia von S. Maria nuova zu Florenz, eine Reihe von Aposteln und Heiligen in den Kapellen am Querschiff und Chor des Domes und ein Altarbild in den Uffizien.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London. [1]

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist Simone di Martino, fälschlich Simone Memmi genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen Giotto. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechselvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des gothischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Pallastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten Lippo Memmi im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England; — ein grösseres und ein kleineres Madonnenbild im Berliner Museum; — vielleicht auch die vier dem Giotto zugeschriebenen Tafeln im Museum von Antwerpen. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des Virgil, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint Simone an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe. [2] — Von dem ebengenannten Lippo Memmi findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem Simone gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des Simone an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, Pietro di Lorenzo (oder Lorenzetti); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393. — [2] Derselbe, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des Pietro, Ambrogio di Lorenzo. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Pallastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des Giotto, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist Berna (oder Barna) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von S. Gimignano erhalten haben.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des 15. Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom Jahr 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Pallastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des gothischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwickelung, welcher, die gothischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den gothischen Styl auf's Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt

und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines sehr kunstliebenden Klosters in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte).[1] Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387 bis 1455).[2] Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto; noch andre, aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle Nicolaus V. im Vatikan zu Rom.[3] Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;[4] auch die der Uffizien enthält deren mehrere; Anderes in der Sakristei von S. Domenico in Perugia, und in derjenigen von S. Maria novella in Florenz. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstbl., 1840, No. 82. — [2] *Denkmäler der Kunst*, *T. 67* (*I.* 2. 3.) — [3] F. Giangiacomo, le pitt. della Cap. di Niccolo V. etc. — [4] Umrisse nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi, herausgegeben von Nocchi.

Museum von Paris,[1] noch bewunderungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (verstorbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toskana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der gothische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, Franco Bolognese, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312, im Pallast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne, und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit, wie Symon, Lorenzo und Cristoforo von Bologna, Jacobus Pauli, Petrus Johannis u. a. sind weniger interessant. Werke dieser Schule hauptsächlich in den Kirchen del Campo Santo und della Mezzaratta, so wie auch in der Pinakothek.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspallastes) und Stefano da Zevio (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister. Ungleich bedeutender sind zwei wahrscheinlich aus Verona gebürtige, hauptsächlich in Padua thätige Künstler, welche die Schranken des giottesken Styles durch eine schärfere Charakteristik in Ausdruck und Geberde und eine vielseitigere malerische Durchbildung beträchtlich überschreiten. Der eine davon ist Aldighiero da Zevio; von ihm rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle S. Felice) befinden und etwa um das Jahr 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von Jacopo d'Avanzo ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des d'Avanzo haben für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei

[1] Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. von Fiesole.

einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung und der Perspective aus, welche sogar hie und da in ein Streben nach optischer Illusion übergeht; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor. [1] — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in ziemlich abgestorbener Weise zu Tage tritt: Giovanni und Antonio Padovano (Fresken des Baptisteriums und der Kapelle S. Luca in S. Antonio), später Giovanni Miretto (um 1420, höchst ausgedehnte Fresken astrologischen Inhaltes in der Sala della ragione) etc. — In der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch seine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspallastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; zwei Tafeln in der Kreuzkapelle des Schlosses Karlstein in Böhmen; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — ein Barnaba von Modena, [2] im Einzelnen mehr noch byzantinisirend (Madonna vom J. 1369 im Museum von Berlin); — und der Mailänder Leonardo de Bissuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus. [3]

In Venedig erscheinen fast das ganze 14. Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, so dass z. B. die

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Ueber Namen und Herkunft d'Avanzo's sind die Akten noch nicht geschlossen. — [2] Ueber Barnaba vergl. Waagen, im Kunstblatt, 1854, S. 48. — [3] Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, No. 66.

aus dem 14. Jahrhundert stammenden Mosaiken minder frei davon sind, als die um mindestens hundert Jahre ältern in der Vorhalle; doch lösen sich diese Einflüsse in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild v. J. 1357), Micchele Mattei, Nicola di Pietro (Bild v. J. 1394 bisher in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der gothische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono (vorzüglich schöne Mosaiken vom Jahr 1430 in S. Marco, Capella de' Mascoli) und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna v. J. 1434 bisher in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig,[1] andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendaselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto (oder Gritto di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwickelung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata, ein kleines Doppelbild im Berliner Museum); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit.[2] In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom Jahr 1425 zu

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 69 (1.)* — [2] *Ebenda, T. 70 (4.)*

S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sogen. „Quadro della Romita“ (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano; — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, im Berliner Museum. — Andre Meister, von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino. [1]

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des 14. Jahrhunderts als Vertreter des gothischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges). — Von einem berühmten Meister jener Zeit, Colantonio del Fiore (gest. 1444), ist beinahe nichts Sicheres (ein Altarbild in S. Antonio del Borgo und ein Lunettengemälde an S. Angelo a Nilo) auf unsere Zeit gekommen. Nach diesen Resten zu urtheilen, bildet Colantonio einen Uebergang zur Kunstweise des 15. Jahrhunderts; überdies wird berichtet, er sei gegen Ende seines Lebens durch René von Anjou, dem temporären König von Neapel, in die Principien der flandrischen Schule eingeweiht worden.

Vierte Periode.

Vorbemerkung.

Die gothische Architektur in den Ländern ausserhalb Italiens macht im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert noch einmal eine merkwürdige Entwickelung durch, während Sculptur und Malerei bereits einem neuen, vom Mittelalter völlig abgewandten Antriebe folgen, so dass ihre Werke in überwiegendem Maasse

[1] Passavant, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

(vergl. S. 452) dem folgenden Hauptabschnitt angehören werden. In Italien beginnt gleichzeitig auch für die Architektur selbst ein neues Weltalter, welches ebenfalls erst an jener Stelle behandelt werden wird.

Architektur.[1]

Der Ausgang der vorigen Epoche leitet in seinen künstlerischen Strebungen die Richtung der späteren Zeit allmählig ein. Jene flüssigere Form, jene leichtere Gewandtheit, mit der man das System zu behandeln gelernt hatte, musste bald zur Willkür, zum Uebermuth, und dieser zur Entartung führen. Doch darf man nicht mit diesen Worten die Bedeutung der Schlussepoche gothischer Architektur erschöpft zu haben wähnen. Das schon früher bemerkbar gewordene Streben nach neuen Combinationen und Verhältnissen dringt jetzt zu höchster Energie durch und bringt bisweilen räumliche und dekorative Wirkungen von überraschender Wirkung hervor. Das Innere der Kirchen entfaltet sich besonders in die Breite, weniger in die Höhe, der Raum wird kühn, hallenartig angelegt, und ebenso steigert sich die Geltung des Aeusseren durch massenhafte Gesammtform und beträchtliche Thurmentwickelung. Was aber am meisten den Charakter dieser Epoche bezeichnet, ist die Einseitigkeit des künstlerischen Sinnes, die Willkür, welche über dem Ganzen das Einzelne vergisst, oder die Einzelheiten doch nicht mehr zu einer harmonischen Totalität zusammenzustimmen weiss. Daher die nüchternen, nackten Pfeilerformen, die todten Flächen, die starren Massen, und daneben wieder die übertriebene Krausheit des Laubwerks, die üppigen Verschlingungen des Stabwerks, die oft wirr gehäufte Flächendekoration, die spielende Mannigfaltigkeit der Gewölbanlage. Daher die wunderliche, mehr der Bizarrerie als dem organischen Gesetz entsprungenen Combinationen der Fensterfüllungen, die rundlich geschweiften Formen der Fischblase u. s. w.; daher selbst an den Oeffnungen der Fenster und Thüren die geschweiften, überschlanken oder gedrückten Spitzbögen, die „Eselsrücken", Kiel- und Tudorbögen und Andres; daher auf der einen Seite ornamentale Ueberladung, auf der andern Nüchternheit und Monotonie. Und so musste endlich, nachdem die Construction und die Dekoration ihre strenge Verbindung gelöst und jede ihre eignen Wege eingeschlagen hatten, ein willkürliches Combiniren, ein Haschen nach neuen, pikanten Effekten, ein Uebertreiben des einfach Malerischen, andrerseits eine handwerksmässige Nüchternheit, eine frostige mechanische Handhabung der Technik einreissen, welche die Auflösung der

[1] Diese vierte Periode der gothischen Architektur ist ebenfalls eine Arbeit des Herrn Professor W. Lübke.

Gothik herbeiführten. Der Schluss der gothischen Epoche wird durch das Auftreten der Antike in der Renaissance bedingt, fällt demnach in den verschiedenen Ländern in verschiedene Zeit: für Italien bezeichnet die Mitte des 15. Jahrhunderts die Gränze; für den Norden lässt sich die Mitte des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen als den Zeitpunkt des Ablebens der Gothik bezeichnen. Vorher nimmt sie indess oft mancherlei antikisirende Elemente in ihren dekorativen Formenkanon auf.

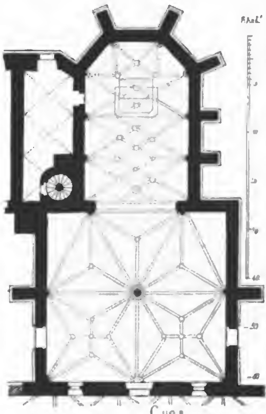
Deutschland.

Die Gothik der Spätepoche ist in Deutschland durch eine grosse Anzahl von Werken vertreten, die überwiegend einen nüchternen Charakter haben, meistentheils das Hallenschema aufnehmen und sich in der Regel nur durch weiträumige Anlage, durch Einzelheiten einer reichern Ausstattung und manchmal besonders durch gewaltige Thurmanlagen auszeichnen.

Am Niederrhein sind es meistens spätere Theile älterer Bauwerke, die dieser Zeit ihre Entstehung verdanken. Sie wurden der Mehrzahl nach am Ende der vorigen Epoche schon aufgeführt. Ein Bau von schlichter Strenge ist die Stiftskirche zu Oberwesel, aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, mit hineingezogenen Strebepfeilern; die Façade durch schlanken Thurm ausgezeichnet. In ähnlich nüchterner Behandlungsweise St. Martin ebendaselbst und die Pfarrkirche zu Bingen. — In dem Distrikt von Trier wird der Hallenbau vorzugsweise geübt. So das Langhaus der Kirche von St. Wendel mit etwas erhöhtem Mittelschiff; die Kirche von Meisenheim, seit 1479 erbaut, deren Façade einen Thurm mit schlanker zierlich durchbrochener Steinspitze hat; die Kirchen von Meyen, Simmern, Sobernheim, die Schwanenkirche bei Forst, bei geringen Verhältnissen von ansprechender Ausbildung; die Kirchen von Treis, Beilstein und Obermendig an der Mosel; der Schiffbau der Stiftskirche von St. Goar, 1441—69 von ansehnlichen Verhältnissen; die Kirchen zu Rheinbach und Unkel (1502).

Daran schliessen sich mehrere, mit nur einem Seitenschiff versehene, meist klösterliche Kirchen: die Franziskanerkirchen zu Andernach und zu Oberwesel, die Karmeliterkirche zu Boppard und die Wallfahrtskirche zu Clausen, deren Chor 1474 geweiht wurde. — Zweischiffige Anlagen mit mittlerer Stützenstellung sind: die Kirchen von Namedy, Cartel, Kelberg, Wandrath, Ediger, Clotten u. a. — Sodann quadratische Schiffe mit einer Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe: die Kirche des Hospitals zu Cues (1458), die von Zeltingen, Traben, Uelmen (1538), Driesch, Hatzenport u. a.

Bisweilen erhalten ältere Bauten die reichen Netzgewölbe dieser Spätzeit. So das Mittelschiff von St. Castor zu Koblenz (1498), die Liebfrauenkirche daselbst, die Kirche zu Linz (1512), die stattliche Kirche von St. Matthias bei Trier (1513), St. Gervasius daselbst, die Kirche von Münster an der Nahe u. a. m.



Kirche des Hospitals von Cues. (Nach Chr. W. Schmidt.)

Einen Uebergang zur Ziegelarchitektur bildet St. Salvator zu Duisburg, 1415 gegründet, in der Masse aus Ziegeln, in den Details aus Haustein, mit erhöhtem und durch kleine Oberlichter erhelltem Mittelschiff; St. Algund zu Emmerich (1483), mit mächtigem Westthurm; die Kirche von Elten, die hallenartig angelegten Kloster-Kirchen von Calcar und von Cleve. Hierher gehört auch, mit Hinneigung zu westphälischen Formen, das Langhaus der Münsterkirche zu Essen, niedrig und hallenartig. Aehnlich die Dominikaner- und die Franziskanerkirche zu Aachen, die Stiftskirche zu Heinsberg. Von verwandter massenhafter Anlage der stattliche Thurm der Kirche zu Düren. Als eins der spätesten Beispiele endlich St. Peter zu Köln, 1524 erbaut, mit rundbogigen Emporen.

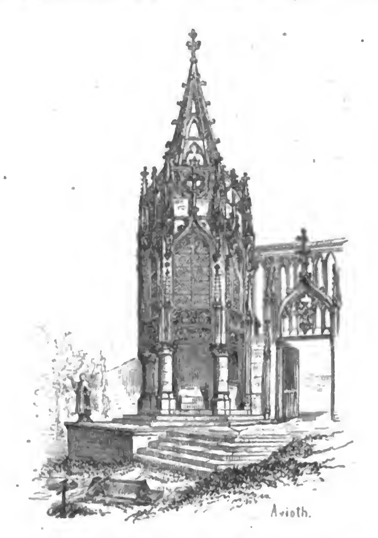
Unter den dekorativen Werken dieser Epoche sind mehrere Kreuzgänge von ansprechender Wirkung. Noch aus dem 14. Jahrhundert rührt der von Kyllburg, dem 15. dagegen die klar und ansprechend behandelten Kreuzgänge der Minoritenkirche und der Severinskirche zu Köln. Geringere derartige Reste bei der Karthause daselbst und der Kirche zu Ravengiersburg.

Lettner und Orgelbühnen von zierlich dekorativer Behandlung finden sich in der Stiftskirche zu Oberwesel, in der Karmeliterkirche zu Boppard, in St. Florin zu Koblenz und der Jesuitenkirche zu Köln. — Architektonisch ausgestattete Grabmäler sind in S. Castor zu Koblenz das Grabmal des Erzbischofes Cuno v. Falkenstein (gest. 1388), reich und harmonisch in würdiger Ausbildung, und des Erzbischofes Werner (gest. 1418) in bereits nüchterner Behandlung. — Endlich viele oft schmuckreich behandelte Tabernakel: so in St. Severin zu Köln, noch vom J. 1378, in der Kirche zu Altenberg, in der Sakristei des Doms zu Köln, im Domkreuzgange zu Trier,

der Pfarrkirche von Münstereiffel (1480), der Kirche zu Calcar u. a. m. — Kanzeln in der Kirche von St. Wendel (1462), zu Kirchberg u. s. w.

Als Profanbauten dieser Zeit sind zu nennen: der Rathhausthurm zu Köln (1407—14) mit reicher Flächendekoration; der Gürzenich daselbst (1441—74), in imponirender Massenanlage mit Erkerthürmchen auf den Ecken. Aehnlich die Rathhäuser zu Aachen, Wesel, Rees, Calcar, und das zierliche Schöffengerichtshaus zu Koblenz vom J. 1530.

In Lothringen fällt die Vollendung der oben (S. 414) erwähnten Kirche St. Martin zu Pont-à-Mousson in diese Epoche (1474); sodann die Kirche St. Nicolas-du-Port bei Nancy, in ähnlich schlanken Verhältnissen und mit stattlicher



Kirchhofkapelle zu Avioth. (Nach Viollet-le-Duc.)

Façade; eine noch entschiedenere Neigung zur französischen Gothik bekundet endlich die prächtig reiche Façade der Kathedrale von Toul, 1447—96 durch Jacquemin von Commessy erbaut. Derselben Spätzeit gehören auch Querschiff und Chor

der Kathedrale von Metz (1486—98) an, eine Anlage mit Umgang und drei radianten Kapellen; das Langhaus wurde noch später (1503—19) nach Westen verlängert. — Endlich ist hier zu nennen eine originelle sechseckige Kirchhofskapelle zu Avioth im westlichen Theile des Landes, ein zierliches Werk mit schlanker durchbrochener Spitze.

Zu Nancy findet sich auch an den alten Theilen des herzoglichen Pallastes ein Beispiel des Profanbaues dieser Gegend aus der vorgerückten Zeit des 16. Jahrhunderts, namentlich ein in phantastisch barocken Formen behandeltes Portal mit einer Beimischung antikisirender Elemente.

Schwaben erlebt gerade in der Spätzeit eine Entfaltung der Architektur, deren üppig dekorative Pracht und oft massenhafte Grossartigkeit auf der Grundlage seines mächtigen Bürgerthumes ruht. Zunächst eine Reihe von Hallenkirchen, die viel Verwandtes mit fränkischen und bayrischen Bauten zeigen. So die Heiligkreuzkirche zu Gmünd, 1351—1410, von Heinrich Arler erbaut, mit Chorumgang und Kapellenkranz; so die Michaelskirche zu Hall mit ähnlicher Choranlage, (1427—1525); so die Georgskirche zu Nördlingen, 1427 durch Meister Hans Felber gegründet, die Gewölbe in reichen Netzformen durch Stephan Weyrer bis 1505, der Westthurm 1490 durch Heinrich Kugler vollendet; so die Georgskirche zu Dinkelsbühl, 1444—99 durch einen auch bei der oben erwähnten Kirche beschäftigten Meister Nikolaus Eseller und dessen Sohn errichtet; so die 1499 gegründete Kirche zu Wimpfen am Berge, und die Kirche zu Lauingen (1518—76).

Der Hauptbau dieser Epoche, überhaupt eins der gewaltigsten Werke deutscher Gothik ist das Münster von Ulm.[1] Gleich dem oben (S. 416) erwähnten Münster zu Ueberlingen fünfschiffig angelegt, mit langgestrecktem einschiffigem Chor und kolossalem, unvollendet gebliebenem Westthurm, aber ohne Querschiff. Im J. 1377 gegründet, wurde der Bau in langsamem Fortschreiten bis ins 16. Jahrhundert hinein fortgeführt. Als Baumeister werden besonders Matthäus und Moritz Ensinger aus Bern genannt, ersterer 1449 als Vollender des Chors und Beginner des Langhauses, letzterer 1471 als Vollender des letzteren. Die Länge des Baues beträgt 392 Fuss 4 Zoll, die Weite des Mittelschiffs 47 F. 6 Z., die Höhe desselben 133 F. 6 Z., und die gleich hohen Seitenschiffe erheben sich bis über 66 F. 10 Z. Bei diesen mächtigen Verhältnissen bleibt die Dekoration und selbst die Gliederung mässig, der Charakter des Massenhaften vorherrschend. Der auf 520 F. Höhe berechnete, aber nur

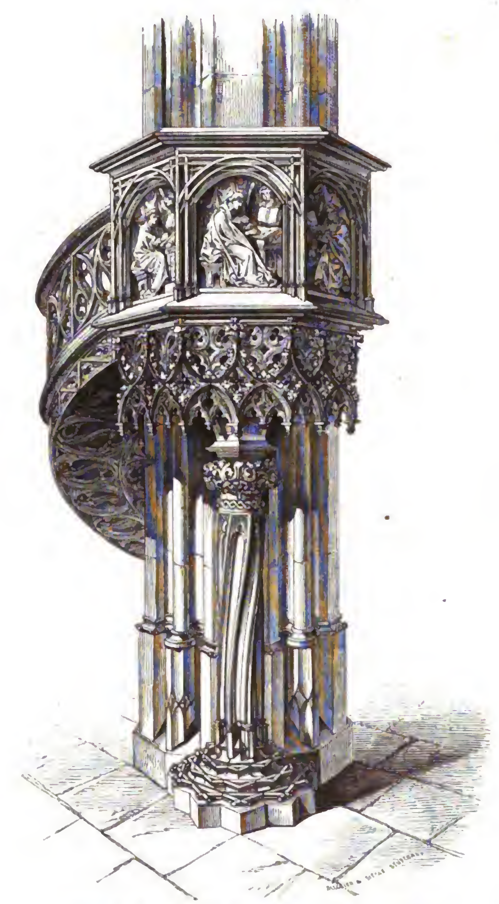
[1] *Denkmäler der Kunst, T. 55 (4, 5).*

bis zu 260 F. (württ.) ausgeführte Thurm ist durch ein prächtiges Doppelportal und dreifach getheilte Vorhalle, im Ganzen sodann durch die kühne und consequente Aufnahme des Strebesystems und der lebendig wirksamen Auflösung und Durchbrechung der Masse von hervorragender Bedeutung. Den Thurmbau leitete gegen Ende des 15. Jahrhunderts Matthäus Böblinger, sodann um 1500 Burkhard Engelberger. In dieser Zeit (1502—7) wurden auch die ehemals in ganzer Mittelschiffbreite angelegten Seitenschiffe durch schlanke Säulen in je zwei mit zierlichen Sterngewölben bedeckte Hallen getheilt, wodurch das Innere an perspektivischer Wirkung bedeutend gewann.

Im Anschluss an den Münsterbau stehen mehrere bauliche Unternehmungen zu Augsburg, namentlich am Dom, der von 1321—1431, überwiegend jedoch im Charakter der spätgothischen Epoche, einen völligen Umbau mit fünfschiffiger Anlage, doppeltem Chor mit stattlichen Portalen und westlichem Querschiff erhielt. Aehnliche Behandlung zeigt die stattliche Kirche St. Ulrich und Afra, ein schlanker Hochbau von beträchtlichen Dimensionen, das Schiff 1467—99 erbaut, der Chor 1500 gegründet, das Ganze erst 1607 vollendet.

Weiterhin als zierlich entwickelter Bau der Spätzeit die Frauenkirche zu Esslingen, ebenfalls in naher Beziehung zum Münster von Ulm. Im J. 1406 begonnen, wurde der Bau zuerst durch Ulrich, dann durch Matthäus Ensinger geführt, später leiteten ihn Hans (1440—82) und Matthäus Böblinger, bis gegen 1522 ein Stuttgarter Meister Marx ihn vollendete. Sein Langhaus ist kurz, hallenartig, mit weiten Abständen und anmuthig klaren Verhältnissen, der Chor einfach vorgelegt, die Stützen lebendig gegliedert, besonders das Aeussere aber durch brillante Portale, reichen Giebelschmuck, zierliche Bekrönung und einen der graziösesten Thürme mit völlig durchbrochener Steinspitze ausgezeichnet. — Ausserdem in Esslingen die jüngsten Theile der Dionysiuskirche und die Nikolauskapelle, malerisch auf einem Brückenpfeiler errichtet. Ein bedeutenderes Denkmal, die von Matthäus Böblinger 1485—95 erbaute Hospitalkirche ist in unserem Jahrhundert abgerissen worden.

Andre Bauten dieser Gruppe sind die Stiftskirche zu Herrenberg, 1336 erbaut, aber seit 1440 umgebaut und erweitert, mit etwas erhöhtem Schiff; die Stiftskirche zu Stuttgart (1436 bis 1490), von ähnlicher Anlage mit lebendig gegliederten Pfeilern und einem reich dekorirten Portal; ebendaselbst die schlichten Hallenbauten der Leonhardskirche (1470—74) und der Spitalkirche (1471—93), letztere mit zierlicher Emporenanlage und gleichzeitigem Kreuzgang. — Ferner der Chor der Kirche zu Schorndorf (1477) mit willkürlich und barock behandelten Details, und die Georgenkirche zu Tübingen, der Chor 1420, das Langhaus 1469—83 erbaut; u. a. m.



Kanzel in der Stiftskirche zu Stuttgart. (Aus der Kunst des Mittelalters in Schwaben.)

Dem Ausgange der Gothik gehören an: die reizvoll wirkende Brunnenkapelle zu Maulbronn, und der zierlich durchbrochene Dachreiter zu Bebenhausen;[1] die jüngeren Theile von S. Kilian zu Heilbronn, und zwar der 1450 beendete Chor, der Umbau des Schiffes und die Obergeschosse des Thurmes (1507 bis 1529); endlich in missverstandenen Formen die Kirche zu Freudenstadt, erst 1601—8 ausgeführt.

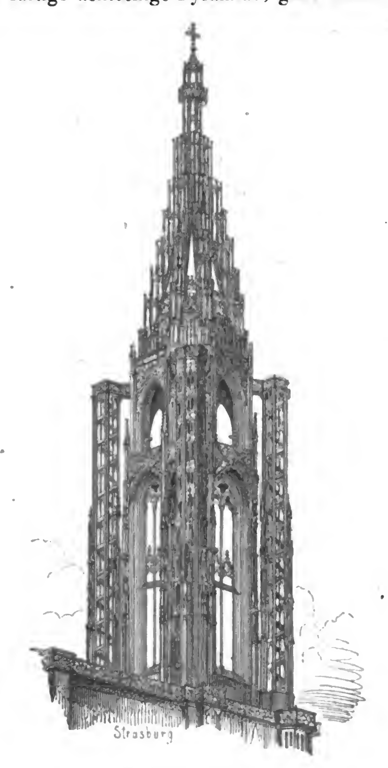
Reiche dekorative Werke von üppigster Entfaltung, besonders Holzschnitzarbeiten der beiden Ulmer Meister Georg Syrlin d. ä. und d. j., bekunden die Fülle der Triebkraft dieser spätgothischen Schule Schwabens. Hier sind zu nennen: der Lettner in der Dionysiuskirche zu Esslingen, 1481 von Lorenz Lechler aus Heidelberg gefertigt: mehrere prachtvolle Tabernakel, so von demselben Meister ein 40 F. hohes in derselben Kirche; das 90 F. hohe 1469 begonnene im Münster zu Ulm; kleinere zu Crailsheim (1498), zu Schwäbisch-Hall in der Michaelskirche und zu Heilbronn in der Kilianskirche, in der Georgskirche zu Nördlingen (1515—25) u. a. — Marktbrunnen, aus deren Mitte ein zierlicher statuengeschmückter Pfeiler aufragt, zu Ulm, der „Fischkasten", 1482 von G. Syrlin errichtet; zu Urach u. s. w. — Taufsteine im Münster von Ulm (1470), in der Dionysiuskirche zu Esslingen, in der Kirche von Magstadt, und ein vorzüglich reicher in der Marienkirche zu Reutlingen. — Kanzeln in der Georgskirche zu Nördlingen (1499) in der Stiftskirche zu Herrenberg und der zu Stuttgart, diese besonders zierlich ausgebildet; ferner eine Kanzel von Burkhard Engelberger im Münster zu Ulm, dessen Tabernakelaufsatz ein Werk des jüngeren Syrlin vom J. 1510, u. s. w.

Die Spätmonumente der Schweiz haben direkte Beziehungen zu den schwäbischen. So besonders das Münster in Bern, durch den Strassburger Meister Matthias Heinz im J. 1421 gegründet, darauf durch die Ensinger und mehrere andere deutsche Meister bis in die achtziger Jahre ausgeführt, völlig beendet erst im 16. Jahrhundert. Es ist ein Hochbau mit einfach vorgelegtem Chor, aber ohne Querschiff, mit stattlichem, reich dekorirtem Westthurm. Ferner die Kirche zu Freiburg im Uechtlande, ebenfalls mit tüchtigem Westthurm; die Kirche St. Oswald in Zug mit phantastisch dekorirtem Portal vom J. 1478, die Wasserkirche in Zürich, schlichter ausgeführt, vom J. 1479; besonders aber die jüngsten Theile des Münsters zu Basel, namentlich die Krönung der beiden Westthürme mit zierlich durchbrochenen Spitzen.

Verwandte dekorative Richtung bekunden die Bauten des

[1] Schwäb. Denkmäler 6. Lieferung und Supplement.

Oberrheins. Das bedeutendste Werk ist der Oberbau des Thurmes am Münster zu Strassburg, zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch Johann Hültz aus Köln ausgeführt, 1439 vollendet; eine luftige achteckige Pyramide, ganz durchbrochen und

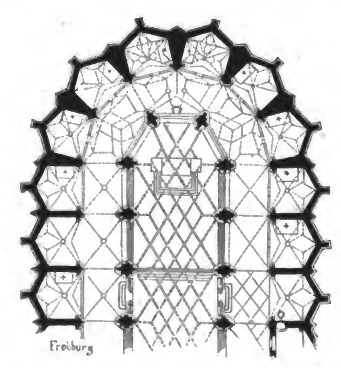


Thurmaufsatz des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

mit bunten Maasswerkmustern gefüllt, ohne streng organische Entwickelung, aber in pikanter malerischer Wirkung. Der Oberbau ist 256 F., der ganze Thurm 480 F. hoch. — Ein kleiner, aber ungemein zierlicher Bau derselben Epoche ist die Kirche

zu Thann, im Anfange des 15. Jahrhunderts erneuert und 1455 im Wesentlichen vollendet, ein Hochbau mit entwickeltem Strebesystem, dabei ein Thurm mit schlanker, durchbrochen gearbeiteter Spitze, an die Thürme von Strassburg und Esslingen erinnernd.

Ein ausgedehnter, vielfach eigenthümlicher Bau ist sodann der Chor des Münsters zu Freiburg, seit 1471 durch Meister Hans Niesenberger aus Gratz erbaut, 1513 geweiht, langgestreckt



Chor-Grundriss des Münsters von Freiburg. (Nach Moller.)

mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz, nicht ohne Wunderlichkeiten der Anlage und Ausbildung, namentlich in der Fensterbehandlung und der Strebebogengliederung. Die Gewölbe zeigen bunte Netzverschlingungen. — Ebendaselbst gehört das Mauthgebäude noch in diese Epoche, eine tiefe Halle auf Rundpfeilern, darüber zierlich dekorirte Fenster und auf den Ecken Erker.

Am Mittelrhein finden sich die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche zu Frankfurt, und unter diesen wieder als das bedeutendste der Thurm des Doms, ein klar durchgebildeter, doch unvollendet gebliebener Bau, der im Jahr 1415 begründet und von Meister Madern Gertener begonnen wurde. Viereckig mit zierlich entwickelten Strebemassen, verjüngt er sich achteckig, schliesst sodann jedoch, statt einer schlanken Spitze, mit einer maasswerkgegliederten Kuppel. Drei verschiedenartig modificirte Entwürfe zur Spitze haben sich erhalten, deren einer von Meister Hans von Ingelheim, der seit 1480 am Dom thätig war. 1512 wurde der Bau geschlossen. — Ferner ebendaselbst die kleine St. Leonhardskirche, der Chor 1434 erbaut, das kurze hallenartige Schiff fast quadratisch angelegt, mit

Abseiten und Emporen; die Nikolauskirche, ebenfalls ein Hallenbau mit einem Seitenschiffe und wirksam abgeschlossenem und gekröntem Thurmbau; endlich die Halle des Heiligengeisthospitals, um 1461 vollendet, zweischiffig mit Gewölben auf mittleren Rundpfeilern.

Andre Bauten dieses Bezirks sind: die Heiligengeistkirche zu Heidelberg (1400—14); die Kirche zu Ladenburg, von Neustadt an der Hardt; der Chor der Kirche zu Höchst (1443); die Stiftskirche von Alzey (1485); die Ruine der Nonnenklosterkirche Rosenthal in der Hardt, einschiffig mit ausgedehnter Empore und zierlichem Thürmchen auf dem Westgiebel; die originelle Kirchhofskapelle zu Kiederich; die Taufkapelle des Doms zu Worms, die Kreuzgänge beim Dom und bei St. Stephan zu Mainz u. a.

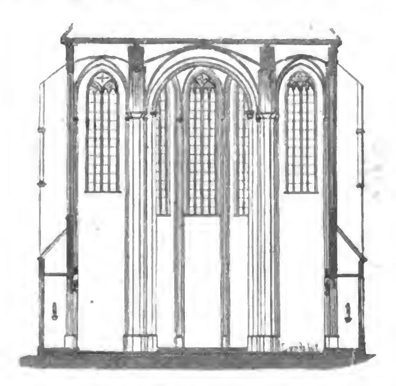
In Bayern nehmen zunächst die Vollendungsbauten am Dom zu Regensburg [1] eine bedeutsame Stelle ein. Die Façade mit ihren beiden kräftigen viereckigen Thürmen, dem originellen Portal und der energischen Gliederung hat etwas von dem Charakter französischer Façaden. Der südliche Thurm wurde 1404 begonnen, die übrigen Theile sind später, am nördlichen Thurm findet sich das Datum 1482, am Giebel 1486. Prächtige Flächendekoration mit Maasswerk im Styl der späteren dekorativ spielenden Zeit bedeckt diese Theile. Im Innern gehören mehrere Baldachine, besonders der Brunnen und die Kanzel (1482) derselben Epoche. — Ausserdem sind in Regensburg als spätgothische Bauten die Kirchen St. Gilgen und St. Oswald sowie das etwa um 1400 erbaute Rathhaus mit stattlichem Portal und tabernakelartigem Erker zu nennen.

Als kleineres Nachbild des Regensburger Doms gilt die Kirche von Nabburg in der Oberpfalz aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts; ähnliche Behandlung zeigen die Kirchen zu Hohenburg und zu Haabach, die Pfarrkirche zu Sulzbach und die durch ihre dreithürmige Façade ausgezeichnete Georgskirche zu Amberg.

Die Anlage hoher Mittelschiffe haben sodann auch die altbayerischen Kirchen von Kaisersheim bei Donauwörth, die Karmeliterkirche zu Abensberg, die Johanneskirche zu Mosburg, und die Frauenkirche zu Wasserburg, meist noch vom Ausgang des 14. Jahrhunderts. Dagegen beginnt hier mit dem 15. Jahrhundert die Herrschaft der Hallenkirchen des nördlichen Deutschlands, grossentheils in Backsteinausführung, schlicht und derb, aber oft in bedeutenden Dimensionen.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (3.)

Eins der mächtigsten Werke dieser Art ist die 1407 gegründete und von Meister Hans Steinmetz (gest. 1432) erbaute Martinskirche zu Landshut, ein Bau von gewaltigen Verhältnissen, 315 F. lang, 100 F. hoch und 83 F. breit bei nur 3 F.

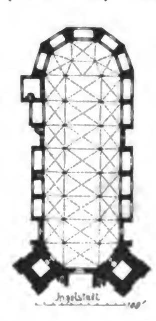


Querdurchschnitt von St. Martin zu Landshut. (Nach Wiebeking.)

Pfeilerdurchmesser. Die Kühnheit und Schlankheit dieses Baues ist unübertroffen. Die Pfeiler sind schlicht, die Gewölbe netzartig, zwischen den massigen Streben finden sich Kapellenreihen angebracht. Die Westseite hat einen Thurm von massenhafter Anlage und kühner schlanker Erhebung bis zu 454 F. Erbaut wurde er zwischen 1432 und 1580. — Andre Bauten desselben Meisters Hans sind: die Spitalkirche zu Landshut (1407—61), die Pfarrkirche zu Neu-Oetting (1410—80), die Jakobskirche zu Straubing (1429—1512), fast nicht minder grossartig und kühn als jene erstgenannte, und die Jakobskirche zu Wasserburg (seit 1410), diese letztere mit niedrigen Seitenschiffen.

Ausserdem in verwandter Art der Behandlung noch eine Reihe stattlicher Hallenkirchen: die Frauenkirche zu Amberg, nach 1403 erbaut; die Martinskirche daselbst, deren Thurm erst 1534 vollendet wurde; die Pfarrkirche zu Eschenbach. Sodann in Niederbayern die Pfarrkirchen zu Eggenfelden, zu Dingolfing (1467—76) und zu Vils-Biburg; die Kirche zu Neustadt an der Donau, und die Pfarrkirche zu Abensberg. In Oberbayern endlich noch mehrere ansehnliche Werke: die Frauenkirche zu Ingolstadt (1425—39), eine der stattlichsten Anlagen, die innere perspektivische Wirkung durch später (1510—25) eingebaute Seitenkapellen mit reichen Gewölben

gesteigert; die Façade mit zwei übereck gestellten Thürmen. — Ferner die Georgskirche zu Freising, die Pfarrkirche zu Tölz (nach 1453), und als besonders mächtiges Werk die Frauenkirche zu München, unter allen die gewaltigste Anlage. Von 1468—88 durch Meister Jörg Gankoffen von Halspach erbaut, 1494 geweiht, hat sie ein langgestrecktes polygon geschlossenes Mittelschiff, welches die Seitenschiffe am Chor als Umgang umziehen, eine Gesammtlänge von 316 Fuss ohne die Halle zwischen den beiden massenhaften Westthürmen, eine Breite von 102 F. und eine Höhe von 115 F. Der Eindruck der weiten hohen Hallen, der schlanken Pfeiler, der reichen Netzgewölbe ist höchst bedeutend.



Grundriss der Frauenkirche von Ingolstadt. (Nach Wiebeking.)

Als vereinzelte zweischiffige Bauten sind zu erwähnen: die Pfarrkirche zu Kirchberg, und zu Gottfrieding, und die Stiftskirche von St. Wolfgang. Einschiffige Anlagen haben die Kirchen von St. Alban und von Weng, Chöre der Spätzeit finden sich am Münster zu Mosburg (1468) und der Dominikanerkirche zu Landshut. — Eins der spätesten gothischen Denkmäler ist die nach einem Brande vom Jahr 1536 erneuerte grosse Kirche von Frontenhausen; ebenso die 1545 erbaute Gottesackerkirche zu Freising.

Bemerkenswerthe dekorative Werke sind neben den erwähnten des Regensburger Domes die Kanzel und der Hochaltar in der Martinskirche zu Landshut (1422 u. 1424); Tabernakel finden sich in der Jakobskirche zu Straubing, der Kirche zu Aunkofen, der Jakobskirche bei Plattling, der evangelischen Pfarrkirche zu Redwitz u. a. m.

Im Salzburgischen ist die Stiftskirche zu Laufen, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein schlichter Hallenbau. Der Chor der Pfarrkirche zu Salzburg, 1470 erbaut, zeigt Umgang und Kapellenkranz und ist mit Sterngewölben versehen. Andre Werke dieser Spätepoche sind ebendaselbst die Nonnbergkirche (um 1480 erneuert) mit einer Krypta, die Zenokirche zu Reichenhall, die Kirchen zu St. Wolfgang und zu Mondsee.

Tyrol weist ebenfalls eine Anzahl von Hallenkirchen dieser Epoche auf. So die Kirche zu Schwaz, ein vierschiffiger Hallenbau vom J. 1502 mit einem Doppelchor, der den beiden Mittelschiffen entspricht. So besonders die Pfarrkirche zu Botzen,

ein bedeutender Bau mit romanischen Resten, das Schiff aus dem 14. Jahrhundert, und der Chor mit gleich hohen Umgängen aus der Spätzeit. Die Verhältnisse desselben sind licht und frei, der mit dem Chor verbundene Thurm auf der Nordseite erhielt 1501 bis 1519 durch Hans Lutz von Schussenried eine durchbrochene Steinspitze. — Einfachere Hallenanlagen zeigen daselbst die Kirchen der Franziskaner und der Dominikaner, ein kleinerer Bau derselben Epoche das Deutschordenskirchlein zum h. Georg. — In der Umgegend von Botzen die unbedeutenderen Kirchen von Kloster Gries, von Lana (1483), von Terlan, und die Pfarrkirche von S. Pauls, deren Thurm inschriftlich von 1510—56 erbaut wurde.

Die Pfarrkirche von Meran hat verwandte Anlage und einen Backsteingiebel von fast italienischer Anordnung. Der Thurm datirt noch von früherer Zeit (1310—35); die Spitalkirche ebendaselbst, um 1486 ausgeführt, ist ein schlichter Hallenbau ähnlicher Art, die Barbarakapelle, um 1450 errichtet, ein achteckiger Bau mit Sterngewölbe und Krypta, endlich ist die Peterskirche zu Trient als südlichstes Beispiel deutscher Hallenanlage zu nennen.

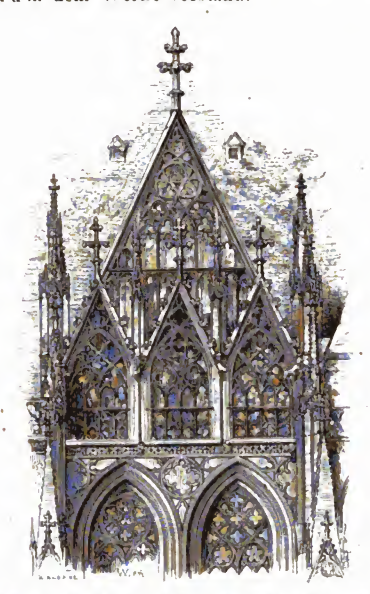
Ausserdem gehören noch hieher: die Expositurkirche zu Percha, 1525 erbaut; die Expositurkirche zu Mühlbach am Eingange des Taufers-Thales, vom Jahr 1517; die Kirchen von Luttach (1496), Weissenbach (1479), und als später Nachzügler vom J. 1589 die Kirche von St. Valentin im Pretau-Thale; u. a. m. — Ferner im oberen Iselthal die Kirche zu Obermauern (1456), die Wallfahrtskirche zum heil. Nikolaus bei Windisch-Matrei vom J. 1516, und die Pfarrkirche zu Lienz, 1457 geweiht, mit einer Krypta.

Schliesslich in Innsbruck das sogenannte „goldne Dachl", ein reiches Prachtstück spätgothischer Profanarchitektur, bestehend aus einem Erker des ehemaligen bischöflichen Pallastes, aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammend.

In Oesterreich ist vor Allem die Vollendung des riesigen Südthurmes am Stephansdom zu Wien [1] im J. 1433 als grossartigstes Werk dieser Epoche hervorzuheben. Unter allen ausgeführten Thurmbauten der glänzendste und gewaltigste, erhebt er sich, gleich von der Sohle an sich stark pyramidal verjüngend, über und über mit Maasswerk bedeckt und durchaus in eine wuchernde Fülle lebendigster Gliederung aufgelöst, zu einer Höhe von 435 F. 6¾ Z. — Derselben Zeit gehören die prachtvollen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 55 (9).*

Giebel an, welche mit ihrer glänzenden Dekoration an der Südseite das hohe Kirchendach verdecken. Die reichen Netzgewölbe des Schiffes wurden um 1446 ausgeführt, als Meister Hans Buchsbaum dem Werke vorstand.



Giebel am Langschiff des Doms von Wien. (Nach einer Photographie.)

Im Uebrigen sind auch in diesen Gegenden die Hallenanlagen, zumeist in einfach anspruchsloser Behandlung, vorherrschend: so das Langhaus der stattlichen Kirche von Berchtholdsdorf, die Kirche zu Kirchschlag, die Othmarskirche zu Mödling (seit 1454) ein ansehnlicher Bau mit Unterkirche; die Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt (1453) und die grosse Pfarrkirche zu Baden, die Minoritenkirche und die Augustinerkirche zu Wien, beide nach 1395 vollendet. Zweischiffig ist die Kirche von Sebenstein, quadratisch mit einem Mittelpfeiler die Kirche von Edlitz.

Mit niedrigen Seitenschiffen finden sich nur vereinzelte Bauten, wie die Ruine der Kirche von Lichtenwörth und die Kirchen von Brunn und von Heiligenstadt.

Einige Chorbauten gehören dieser Spätzeit an. So der stattliche Chor der Kirche von Deutsch-Altenberg, der des Doms von Wiener-Neustadt (1449—87), der von Bromberg, der zu St. Veit (1433) mit einer Krypta. — Unter den Kapellen ist die eigenthümlich merkwürdige Schlosskapelle von Wiener-Neustadt (1449—60) zu nennen.

Als reich ausgestattete dekorative Werke sind zu erwähnen: das 65 F. hohe Tabernakel bei W.-Neustadt, die sogenannte „Spinnerin am Kreuz“, und ein bei Wien auf dem Wienerberge errichtetes.

Aehnliche Behandlung der Hallenkirchen zeigen die Denkmäler im Kreise ob dem Wiener Walde. Eigenthümlich erscheint die Michaelspfarrkirche zu Steinakirchen; andre sind zu Waidhofen, Ips, Ipsitz u. a. Zweischiffige Kirchen zu Petzenkirchen, Wieselburg, Lunz. — Anlagen mit erhöhtem Mittelschiff zu Markt Melk (Langhaus 1481), zu Rabenstein (1490), Gresten (1482), Anzbach (1491) u. a. m. In Oberösterreich ist die 1443 geweihte, von Hans Buchsbaum erbaute Pfarrkirche zu Steier als ein bedeutender Bau im Style des Stephansdoms hervorzuheben. Dagegen hat die Pfarrkirche zu Wels ein beträchtlich erhöhtes Mittelschiff über einfachen Arkaden.

In Steiermark zeigt die Stiftskirche zu St. Lambrecht aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts eine sehr stattliche und reich durchgebildete Anlage. Ferner die Kirche zu Bärneck (1461), die Cisterzienserkirche zu Neuberg (1471 geweiht) u. a. Mit hohem Mittelschiff finden sich auch hier nur vereinzelte Bauten, so die Pfarrkirchen von Cilli, Radkersburg und Pettau. Der Spätzeit gehören sodann noch an die Pfarrkirchen zu Hartberg und zu Aussee. — Viele einschiffige Anlagen und Kapellenbauten ausserdem.

Ein anziehender Profanbau des 16. Jahrhunderts hat sich in einem Gebäude am Markte zu Bruck erhalten, unten eine Halle, und darüber eine zierliche Loggia.

In Kärnten ist die Pfarrkirche zu Völkermarkt ein Bau mit hohem Mittelschiff, die Pfarrkirche zu Villach ein Hallenbau. Sodann sind zu nennen: die Chöre der Kirche von Lieding, der Pfarrkirche zu Oberndorf (mit einfacherem Schiffbau) und der Collegiatkirche zu Friesach. Als späteste Bauten gelten die Liebfrauenkirche zu Hohenfeistritz und die Wallfahrtskirche Maria Weitschals ob Hüttenberg (1495 bis 1519).

Ungarn steht auch in dieser Epoche wie es scheint unter den Einflüssen der benachbarten österreichischen Bauschulen. Am Dom zu Kaschau bezeugt die glänzende Dekoration der Façade mit ihrem Prachtportal, sowie das sehr originelle Portal

der Nordseite die Zeit des 15. Jahrhunderts, während das Südportal dem 16. Jahrhundert angehört. — Andre spätgothische Kirchen sind dort die Dome von Leutschau, und von Szepesvárallya (Kirchdorf), dessen Chor 1462—78 erbaut wurde, die Kirche zu Donnersmark und zu Kesmark (1444 bis 1486), sämmtlich in der Zips. — In den südwestlichen Districten sodann der Dom zu Weszprim, mit einer gothischen Krypta, und als ein Hauptwerk die Michaelskirche zu Oedenburg, inschriftlich von 1482—89, wie es scheint nach der Analogie des Langhauses von St. Stephan in Wien erbaut. Ebendaselbst die Benediktinerkirche und die Kapelle Johannes des Täufers. Weiterhin der Dom zu Pressburg, 1452 geweiht, die Franziskanerkirche daselbst und die Pfarrkirche zu Ofen. Einschiffige Anlagen finden sich zahlreich im Warasdiner Komitat, so die Klosterkirche zu Lupaglava (1415 geweiht, 1491 hergestellt), die Kirchen von Nedelisce (1460), von Pomörje (1468), von Macince (1477) u. a. In Warasdin ist der Kirchthurm ein Werk vom J. 1494.

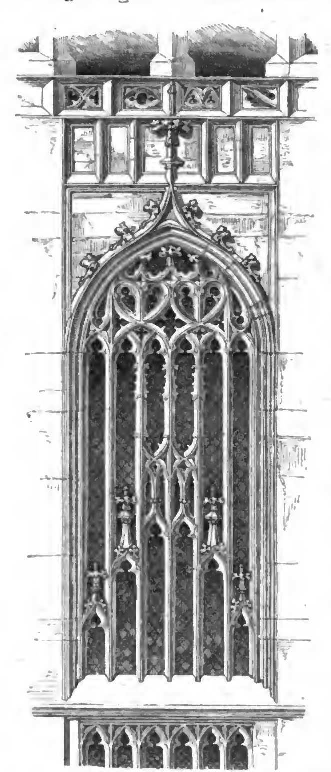
An dekorativen Werken sind die Tabernakel im Dom zu Kaschau, 1472 durch Stephan Crom ausgeführt, und in der Kirche zu Kesmark zu erwähnen.

Der Hallenbau Siebenbürgens bietet eine Anzahl von Beispielen der Spätepoche. So die Hauptkirchen von Kronstadt (1385—1425), von Reps (1400), von Klausenburg (bis 1414), von Schorsch (1422). Die evangelische Kirche zu Hermannstadt, zwischen 1431—71 und bis zum 16. Jahrhundert erbaut, hat niedere Seitenschiffe, aber über dem einen eine Empore bis zur Höhe des Hauptschiffes. Ein lichter freier Hallenbau mit zierlichen Sterngewölben ist sodann die Bergkirche von Schässburg, bis 1488 im Wesentlichen vollendet und 1511 geweiht. — Die meisten Kirchen des Landes verbinden sich mit einer ausgedehnten Befestigungsanlage und sind selbst durch kastellartige Festigkeit der Mauern, durch Schiessscharten u. dgl. auf die Vertheidigung eingerichtet. Am vollständigsten zeigen dies System die Kirchen zu Kaisd (1493—96), zu Klosdorf (1524) und zu Trapold (1522.)

An dekorativen Arbeiten werden die Tabernakel der Bergkirche zu Schässburg und der Kirchen zu Meschen und Grossprobstdorf erwähnt.

In Böhmen ist als Hauptbau der Spätzeit die stattliche S. Barbarakirche zu Kuttenberg zu betrachten. Im Jahr 1380 begonnen, befolgt sie in der Choranlage das reiche Vorbild des Prager Domes, nur gehört die Ausprägung des Einzelnen schon der Spätzeit an, da nach längerer Unterbrechung der Bau

erst 1483 unter Meister Johann, dann unter Matthias Raisek's Leitung wieder aufgenommen wurde, der 1499 die Chorwölbung vollendete. Die reichen Fenstermaasswerke, die verschlungenen Netzrippen, die zierliche Dekoration der Strebebögen bezeichnen diese Epoche. Seit 1510 wurde endlich durch Meister Benesch von Laun den Seitenschiffen eine Empore hinzugefügt, wodurch jene die Höhe des Mittelschiffes erhielten, ausserdem wurde das Innere und Aeussere reich und phantastisch geschmückt, 1541 aber der Bau unvollendet eingestellt. — Andre Gebäude der Spätepoche in derselben Stadt sind das „steinerne Haus" und das 1497 ausgeführte Brunnenhaus, ein zwölfeckiger Bau mit zierlichem Tabernakel.

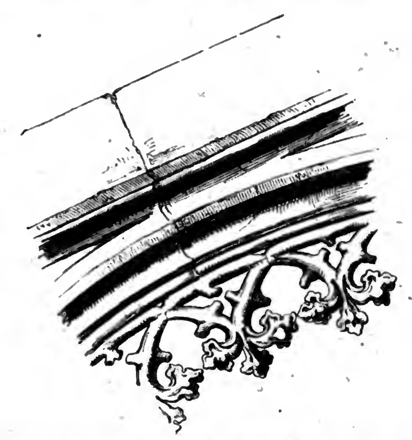


St. Barbarakirche zu Kuttenberg. Fenster im Oberbau des Chores. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Prag hat in seiner Maria-Himmelfahrtkirche am Teyn (1407—60) ein bedeutendes Werk dieser Epoche. Dreischiffig mit dreifachem polygonem Chorschluss, aber ohne Querhaus, zeigt sich ein erhöhtes Mittelschiff und überwiegend breite, weite Verhältnisse. Am Aeussern sind die beiden stattlichen Thürme der Façade bemerkenswerth. — Minder bedeutend ebendaselbst die Malteserkirche vom J. 1503 und die ungemein hohe einschiffige Franziskanerkirche. — Stattliche Profanbauten sind die beiden Thürme der Moldaubrücke (1451) mit schlanken Spitzen und Erkern, und der durch Meister Benesch ausgeführte Wladislaw'sche Saal auf dem Hradschin, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. — Von

demselben Meister wurde 1520 die stattliche Dechanteikirche zu Laun erbaut.

Die südwestlichen Theile des Landes entwickeln ihre Architektur mehr im Anschluss an das System des Donaugebietes.



St. Barbarakirche zu Kuttenberg. Dekoration der Strebebögen des Chores. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

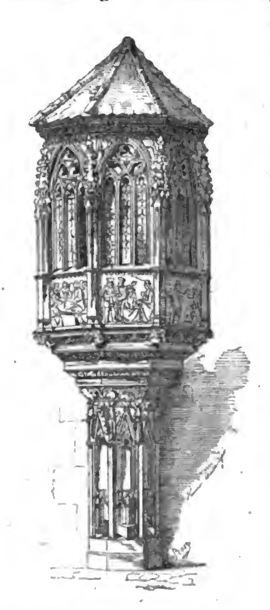
Die Maria-Himmelfahrtkirche zu Krumau und die Piaristenkirche zu Budweis wurden als vorzügliche Beispiele dieser Richtung von den Meistern Stanko und Kreschitz aus Krumau aufgeführt.

Die böhmische Gothik währt beim Kirchenbau bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, ja bis in das 17. hinein; so wurde u. a. die Dechanteikirche zu Blattna im Chor um 1530, im Schiff um 1620 vollendet. Sie repräsentirt zugleich die zahlreich hier vorkommenden zweischiffigen Anlagen.

In Mähren bezeichnet die Jakobskirche zu Brünn, eine Hallenkirche von besonders schlanken Verhältnissen, gewisse Verwandtschaft mit böhmischen Anlagen. Die Augustinerkirche daselbst zeigt niedrige Seitenschiffe im Vorderbau, dagegen hat die Mauriziuskirche zu Olmütz vom J. 1412 ein hallenartiges Langhaus.

Franken bietet zunächst in den Bauten zu Nürnberg einige namhafte Belege für die Entwicklung der spätgothischen

Bauweise. Besonders der Chor der Lorenzkirche,[1] seit 1439—77 dem älteren Langhaus vorgelegt, ist ein durch das Vorbild von St. Sebald veranlasstes Beispiel hoher stattlicher Hallenanlage mit weitem Umgange. Ein merkwürdiger Bau war sodann die neuerdings zerstörte Augustinerkirche mit schlanken Fächergewölben; als einfache Bauten der Spätzeit sind die Karthause (noch vom Schlusse des 14. Jahrhunderts) und die um 1500 errichtete Jakobskirche zu nennen; endlich als kleinere Anlagen die Kapelle des h. Geist-Spitals, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die zierlich entwickelte Kapelle des Landauer Brüderklosters (1507—8), und die Holzschuher-sche Kapelle auf dem Johanniskirchhofe.



Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald zu Nürnberg. (Aus Rettberg, Nürnb. Kunstleben.)

Von Profanbauten gehören hieher: das reizvoll ausgestattete „Chörlein“ am Sebalds-Pfarrhofe, 1513—15 neu erbaut; die alten, 1521—22 durch Meister Hans Behaim d. ä. ausgeführten Theile des Rathhauses u. a. m.

Zu den Hochbauten dieser Gruppe gehört noch die einfache Kirche von Schwabach (1469 bis 1495), während dagegen der Hallenbau auch hier in dieser Epoche mehrfach in Aufnahme kommt. So der Chor der Kirche von Weissenburg, 1527 geweiht, durch reiche Gewölbe und gute Details ausgezeichnet. Der Schlussepoche gehört der dreithürmige Westbau (1493) und der im Jahre 1523 vollendete Chor der Gumbertuskirche zu Anspach, ein eigenthümlicher und stattlich entwickelter Bau.

Dekorative Werke dieser Epoche rühren besonders von der Nürnberger Schule und sind durch grossen Reichthum und Fülle der Formen ausgezeichnet, meist Erzeugnisse Adam Krafts und seiner Schule. Das Prachtwerk unter ihnen ist das 64 Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz zu Nürnberg (1496—1500;

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (6).

geringere zu Schwabach, vom Jahr 1505, zu Kalkreuth, zu Fürth, zu Heilsbronn u. A.

Die Sächsischen Lande entwickeln in dieser Spätepoche eine ungemein reiche bauliche Thätigkeit. In Braunschweig fährt man fort besonders die Glockenhäuser und die Chöre stattlich auszubilden. Die Martinikirche erhielt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Chorschluss, und im J. 1434 die reich geschmückte Anna-Kapelle. Derselben Zeit gehören die Chorschlüsse der Katharinen- und der Magni-Kirche und der stattliche zweischiffige Ausbau des nördlichen Seitenschiffes am Dom vom J. 1469. — Eben daselbst wurde eins der zierlichsten und elegantesten Beispiele deutscher Profanarchitektur, das Altstadt-Rathhaus besonders im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet, ein Bau von zwei aneinander stossenden Flügeln, unten mit offnen Hallen, oben mit glänzender Loggia. — Einfachere Profanbauten dieser Zeit besitzt die benachbarte Stadt Goslar in ihrem Rathhaus und der Worth.

Der Dom zu Magdeburg erhielt gegen 1520 den reichen Ausbau seiner Façade, besonders des bunt dekorirten Glockenhauses und der durchbrochenen Thurmhelme, an denen noch 1574 gebaut wurde. Am Dom zu Halberstadt gehört vornehmlich in diese Zeit die Ausbildung des Querschiffes und die Ausführung eines brillant dekorirten Lettners vom J. 1510. Ein andrer Lettner von 1458 im Dom zu Magdeburg. Die meisten übrigen Kirchen dieser Gegend nehmen die Hallenanlage auf. So besonders in Halberstadt die Martinikirche mit stattlichem Glockenhaus zwischen zwei Westthürmen; so in Magdeburg die ungemein zierliche und elegante Sebastianskirche.

Der Profanbau dieser Gegenden bildet einen oft zierlich behandelten Fachwerkbau aus; Halberstadt, Braunschweig, Quedlinburg, Magdeburg, bieten eine Reihe interessanter Beispiele.

Erfurt hat zwei bedeutende Hallenbauten aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts: das Langhaus des Domes mit ungemein freier weiter Anlage, die Seitenschiffe breiter als das Mittelschiff, und die fünfschiffige Severi-Kirche. In verwandter Behandlung das Schiff des Doms zu Nordhausen.

Noch entschiedner nehmen die obersächsischen Bauten das Hallensystem auf, meist in schlichter Behandlung mit reichen Netzgewölben, doch nicht ohne schmuckvollere Entfaltung gewisser Einzeltheile. Wichtige Beispiele bietet Halle mit seiner Moritzkirche, deren zierlich dekorirter Chor seit 1388 erbaut wurde, während das Schiff jüngerer Zeit angehört; seiner 1310 vollendeten Ulrichskirche, die nur ein Seitenschiff hat; seiner

sehr einfachen Domkirche, 1523 geweiht und 1589 hergestellt; besonders seiner stattlichen und edel entwickelten Liebfrauen- oder Marktkirche, 1530—54 durch Nicolaus Hoffmann ausgeführt mit vier von älteren Bauten herrührenden Thürmen. Ausserdem als Profanbauten daselbst die mächtige Ruine der Moritzburg (1484—1503) und das Rathhaus aus derselben Spätzeit.

Den hallischen Bauten nahe verwandt sind einige benachbarte Werke: die Nikolaikirche zu Zerbst, mit stattlichem Chorumgang vom J. 1446, das Schiff 1488—94 erbaut, die Westseite mit drei Thurmspitzen vom J. 1530; die Marienkirche zu Bernburg mit einfacherem Chor; zu Wittenberg die Stadtkirche und die 1493—99 erbaute Schlosskirche, beide modern entstellt. — Weiterhin die einfachst behandelten Kirchen St. Andreas und St. Peter und Paul zu Eisleben; das Schiff des Domes zu Merseburg, 1517 geweiht, dessen Nordportal

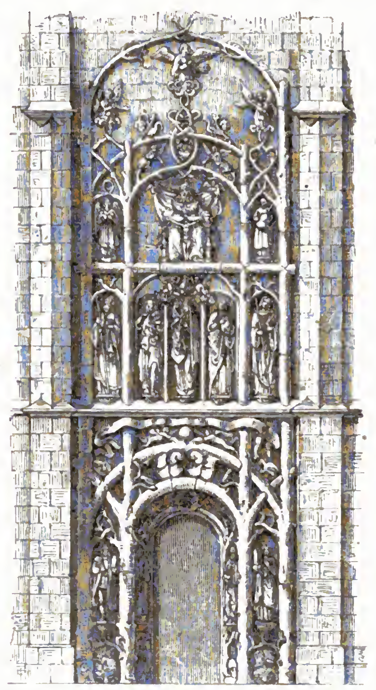


Nordportal des Doms zu Merseburg. (Nach Kallenbach.)

ein vorzügliches Beispiel phantastischer Dekoration dieser Spätzeit gewährt; die Stadtkirche zu Jena (1472—86); die Wenzelkirche zu Naumburg u. a. m.

Einige Profanbauten sind für die dekorative Tendenz dieser Schule charakteristisch. So das zu Neustadt an der Orla, mit reich geschmücktem Erkerbau; das zu Pösneck, zu Saalfeld (1534). Aehnlich das Schloss zu Ober-Kranichfeld.

Die Denkmäler des Meissener Landes endlich nehmen eine besondre Bedeutung in Anspruch. In Meissen gehören hieher die jüngeren Theile des Domes,[1] besonders der südöstliche



Portal der Klosterkirche zu Chemnitz. (Nach Kallenbach.)

Thurm mit seiner zierlich schlanken durchbrochenen Spitze, sodann auch der westliche Thurmbau sammt der Begräbnisskapelle,

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 55 (*1*, *2*).

die sich chorartig an ihn lehnt. — Als grossartigstes Beispiel der Profanbaukunst sodann ebenda die Albrechtsburg, seit 1471 erbaut, das mächtigste Fürstenschloss des Mittelalters, jetzt als Porzellanfabrik seinem Ruin entgegengehend. — Die Kirchen des Landes sind meist schlichte Hallenbauten mit zierlich verschlungenen Netzgewölben. So die Domkirche zu Freiberg, nach 1484 erbaut; die Annakirche zu Annaberg (1499—1525); die Marienkirche zu Zwickau, der Chor 1453—70, das Schiff 1506—36 ausgeführt, letzteres durch reiche Aussendekoration bemerkenswerth; die Kunigundenkirche zu Rochlitz, im Innern modernisirt; endlich die Klosterkirche zu Chemnitz mit einem barock naturalistisch ausgebildeten Portal.

Profanbauten sind das Kaufhaus von Zwickau (1522—24) und mehrere Privathäuser zu Freiberg u. a. O.

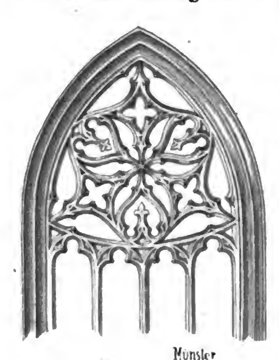
In der Ober-Lausitz macht sich sächsischer und böhmischer Einfluss geltend. Hier steht Görlitz mit mehreren ansehnlichen kirchlichen Gebäuden oben an. Das Hauptwerk ist die Petrikirche mit Resten eines romanischen Baues, der im 15. Jahrhundert eine Umgestaltung erhielt, so dass die Krypta 1417—32, der Oberbau 1423—57, die Vollendung vom J. 1497 datirt. Der Bau ist mächtig, fünfschiffig, mit gleich hohen, breit und licht entwickelten Schiffen angelegt; den polygonen Chorschluss hat jedes Schiff für sich besonders. — Die Frauenkirche, 1449 oder 1458 gegründet, 1473 geweiht, ist eine schlichte Hallenanlage, die sich durch eine reich geschmückte Orgelempore auszeichnet. Unbedeutendere Bauten daselbst die hl. Kreuzkapelle (1481—89) und die St. Annenkirche, 1508—12 durch Meister Albrecht Stieglitzer aufgeführt. — Ein altes mächtiges Stadtthor der sogen. „Kaisertrutz" datirt vom J. 1490. — Ein andrer schlichter Hallenbau ist die 1441—97 erbaute Petrikirche zu Bautzen, gleich den übrigen dieser Gruppe mit achteckigen Pfeilern und Netzgewölben versehen.

In Hessen und Westphalen herrscht der Hallenbau fast ausschliesslich vor, in Hessen zumeist noch mit Einwirkungen der Elisabethkirche zu Marburg. Eine bestimmte Nachbildung derselben, nur in weiträumigerer Anlage, zeigt die Marienkirche zu Marburg; ähnlich die rohere Franziskanerkirche zu Fritzlar, und die Martinskirche zu Cassel, 1364 begonnen und 1434 vollendet, ein ansehnliches Gebäude mit verschiedenartig behandelten Einzelformen. — In Büdingen ist das „Jerusalemer Thor" ein stattlicher Profanbau vom Jahr 1543, das Thor selbst von zwei kräftigen Rundthürmen eingeschlossen.

Dem Waldeck'schen Lande gehört die Kilianskirche zu

Korbach, ein fast quadratischer Hallenbau mit einfach vorgelegtem Chor vom Jahr 1335, das Schiff von 1420—50 ausgeführt.

Westphalen erhält erst in dieser Epoche eine reichere und stattlichere Entfaltung seiner Architektur, aber ausschliesslich auf der Basis des schlichtesten Hallensystems. Das glänzendste Beispiel ist die Lambertikirche zu Münster, gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet, ein lichter, freier Hallenbau mit lang hinaustretendem Chor und zierlichem südlichem Nebenchor, besonders durch prächtige, etwas willkürlich entwickelte Fenster ausgezeichnet, die Gewölbe mit reichen Netzverschlingungen, auch das Aeussere lebendiger dekorirt als dies sonst in der westphälischen Gothik vorkommt. — In verwandter Behandlung der Chor der Ludgerikirche, und der prachtvolle Façadenschmuck des Doms sowie der Fenster seines südlichen Quergiebels vom J. 1568.



Fenstermaasswerk der Lambertikirche zu Münster. (Nach Lübke.)

Ein Hallenbau von kühner, lichter Schlankheit und Weite ist die Kirche S. Marien zur Wiese in Soest, schon 1331 durch Meister Johannes Schendeler begonnen, aber in langsamer Bauführung erst spät vollendet. Die Gewölbe sind noch einfache Kreuzgewölbe, steigen aber unmittelbar ohne Kapitäl von den schlanken Pfeilern auf; der Chorabschluss ist ein dreifach polygoner, die Façade ungewöhnlicher Weise durch zwei Thürme ausgezeichnet. — Entschieden dem 15. Jahrhundert gehören sodann der Chor der Reinoldikirche zu Dortmund, von stattlicher Anlage mit reichen Fenstermaasswerken (1421—50); der ansehnliche Westthurm der Petrikirche daselbst, seit 1396 errichtet; der Chor der Kirche zu Unna, 1389—96, mit hallenartigem Umgang; ebenso, nur mit niedrigem Umgang der Chor der Marienkirche zu Osnabrück, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts dem ältern Langhause zugefügt; und der Chor der Marienkirche zu Lippstadt, wieder mit hallenartigem Umgange (1478—1506), die einzigen derartigen reicheren Planbildungen in Westphalen.

Unter der grossen Anzahl schlichter Hallenkirchen sind sodann als die bedeutendsten zu nennen: die von Beckum, Borken, Haltern, die nach 1460 erbaute zu Blomberg, die Kirchen zu Rheine, zu Stadtlohn, zu Ahaus, besonders

und zwar in stattlicher Anlage die Kirche zu Bocholt, der Chor 1415, der Westthurm 1472 begonnen. Weiterhin die Kirche zu Möllenbeck vom Jahr 1493, das Langhaus der Kirche zu Wiedenbrück, endlich mehrere mit zierlichen Netzgewölben versehene: die Pfarrkirche zu Vreden vom J. 1478, die Lambertikirche zu Koesfeld vom Jahr 1483, die 1489 begonnene Kirche zu Notteln und die 1507—15 erbaute Kirche zu Lüdinghausen, der massenhafte Westthurm 1558 vollendet u. a. m.

Die dekorative Kunst hat einen Reichthum von Werken hervorgebracht, der mit der fast nüchternen Einfachheit der Architekturen einen scharfen Gegensatz bildet. Namentlich findet man eine grosse Anzahl oft glänzend ausgebildeter Tabernakel. So zu Soest in der Paulskirche, der Wiesenkirche und der Höhenkirche; zu Dortmund ein sehr prachtvolles und grosses in der Dominikanerkirche, zwei in der Reinoldi- und eins in der Marienkirche; Osnabrück ein sehr schönes in der Johanneskirche, ein andres im Dom; eins aus der Schlussepoche im Dom zu Münster u. a. m. Altäre mit Tabernakelkrönung in der Kirche zu Unna, im Dom zu Paderborn, der Wiesenkirche zu Soest und der Bergkirche zu Herford. Ein prachtvoller Lettner ist der sogen. „Apostelgang" im Dom zu Münster.

Für den Profanbau sind einige Rathhaus-Façaden bemerkenswerth: zu Osnabrück und zu Unna, Wohnhäuser zu Lemgo, Herford, Bielefeld, besonders zahlreich zu Münster. Endlich ein Stadtthor vom J. 1535 zu Soest, das sogenannte „Osthofer-Thor."

Der norddeutsche Backsteinbau gewinnt in dieser Spätzeit eine noch entschiednere Richtung auf Grossräumigkeit und Massenhaftigkeit der Anlage, verliert jedoch an Feinheit in der Durchbildung der architektonischen Glieder, welche Einbusse er mehr durch willkürliche oft überaus glänzende Flächendekoration zu ersetzen sucht.

Schlesien weist in dieser Epoche nur einige minder bedeutende Werke auf: so in Breslau die Kirchen Corpus Christi, S. Vincenz und S. Bernhardin (1464—66). In Brieg die Nikolaikirche von 1370—1418, mit erhöhtem, selbständig beleuchtetem Mittelschiff, die Peterskirche und die Marienkirche zu Liegnitz, die kathol. Kirche zu Schweidnitz, die Jakobikirche zu Neisse, eine stattliche Hallenanlage, die kathol. Pfarrkirche zu Gleiwitz (1504) u. a. m.

Als bedeutender Profanbau der Spätepoche ist das Rathhaus zu Breslau zu nennen, dessen glänzende Aussendekoration der Spätzeit des 15. Jahrhunderts angehört.

Den schlesischen Bauten verwandt erscheinen die Denkmäler von Krakau. Ein bedeutender Hochbau ist der Dom, mit

reich gegliederten Pfeilern, und einem geraden Chorschluss sammt Umgang. Schlichter behandelt die Frauenkirche, mit Kapellenreihen zwischen den Strebepfeilern; das Langhaus der Dominikanerkirche und die h. Kreuzkirche (um 1500), ein quadratisches Schiff, dessen zierliches Gewölbe auf einer Mittelsäule ruht. — Eine grossartige Befestigungsanlage ist das Floriansthor vom Jahr 1498, ein ausgedehnter mit Thürmen und weitem Zwinger ausgestatteter Bau.

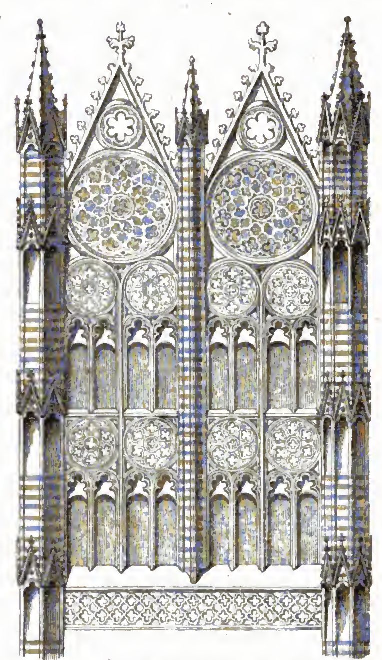
In Mecklenburg erfährt in dieser Zeit (gegen 1430) der Dom zu Schwerin seine Vollendung; Wismar fügt den früheren bedeutenden Monumenten seine Nikolaikirche hinzu, 1460 geweiht, ganz nach dem Vorbilde von S. Marien, aber mit reicherer Ausstattung und 128 Fuss hohen Gewölben. In Rostock erhebt sich die kolossale Marienkirche (1398 bis nach 1472) zu nicht minder bedeutenden Höhenverhältnissen bei reicher durch glasirte Steine bewirkten Flächendekoration. In verwandter Anlage die Nikolaikirche zu Lüneburg. — Dem Hallensystem folgt dagegen das Langhaus des Domes zu Verden, 1473—90 ausgeführt.

Als tüchtige Zeugnisse dekorativer Kunst sind zwei Werke in Lübeck zu nennen: der Lettner im Dom, mit Granitsäulen und holzgeschnitzter Brüstung, und ein in Erz gegossenes Tabernakel der Marienkirche, ein glänzendes Werk der Meister Nicolaus Rughesee und Nicolaus Gruden vom J. 1479.

Auch der Profanbau trägt die dekorative Richtung dieser Epoche zur Schau. Die Rathhäuser zu Hannover, Lübeck, Rostock, viele Privathäuser in denselben Städten und in Lüneburg, Wismar u. A. geben interessante Beispiele. Dazu kommt in Hannover ein reicher Fachwerksbau, besonders an dem Apotheken-Flügel des Rathhauses.

In den brandenburgischen Marken wird um den Beginn dieser Epoche der ansehnliche und durch überreiche Aussendekoration ausgezeichnete Bau der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister Heinrich Brunsberg aus Stettin begonnen wurde, angeführt; ein Hallenbau mit hohem Chorumgang und eingezogenen Strebepfeilern. Die frei durchbrochen gearbeiteten Ziergiebel des Aeussern sind ein Meisterstück brillantester Ziegeldekoration. — In ähnlicher Pracht ist die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, 1407 geweiht, ausgestattet. Aus späterer Zeit datiren die ebenso reich geschmückten Bauten der Schlosskirche von Ziesar bei Brandenburg (1472) und der Schlosskapelle von Wolmirstädt (1480). — Aus spätester Zeit sodann die durch ihre zierlichen Zellengewölbe bemerkenswerthe Petrikirche zu Brandenburg; endlich, ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehörig, der Umbau des dortigen Domes und des 1411 geweihten Domes zu Havelberg.

Schlanke, lichte Hallenbauten sind ferner: die Wallfahrtskirche zu Wilsnack, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Dom zu Stendal, [1] von ähnlich kühnen bedeutenden Verhält-



Von der äusseren Dekoration der Kapellen der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Kallenbach.)

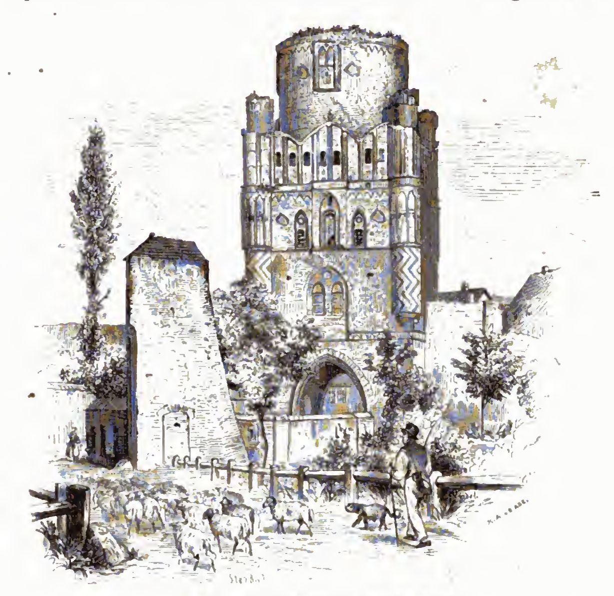
nissen und zierlich reicher Ausbildung, die Marienkirche ebendaselbst, 1447 beendet u. a. m.

Dekorative Werke finden sich hier selten. Ein Sandsteinlettner im Dom zu Havelberg und ein Backsteinlettner im Dom zu Stendal, sodann ein zierliches Sandstein-Tabernakel vom J. 1510 in der Marienkirche zu Fürstenwalde.

In prächtig dekorativer Ausstattung werden die Profange-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (3, 4).*

bäude ausgeführt. So namentlich die Rathhäuser zu Tangermünde[1] und zu Königsberg in der Neumark; ferner zu Zerbst (1479—81) und zu Jüterbock, wo die Rathsstube mit buntem Zellengewölbe versehen ist. Auch die Thore mit ihren Thürmen werden stattlich angelegt und reich verziert. Die prachtvollsten Beispiele finden sich zu Werben, Tangermünde



Uenzlinger Thor zu Stendal. (Nach Meyerheim.)

und Stendal, mit mannigfachen Mustern in farbig glasirten Ziegeln dekorirt.

In Pommern steht als eins der kolossalsten Werke dieser Gruppe die Marienkirche zu Stralsund da, 1416—78 aufgeführt, ein Hochbau von machtvollen Verhältnissen und kühner Höhenentwicklung, mit Chorumgang, dreischiffigem Querhaus und westlicher Halle sammt massenhaft angelegtem Hauptthurm, in den Details dagegen roh und selbst barbaristisch. — Kleinere

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 56 (5).*

Bauten derselben Zeit sind die Johannis-Klosterkirche ebendaselbst, mit einer vollständigen Arkaden-Vorhalle; die achteckige Apollonienkapelle bei der Marienkirche, und die Gertrudskirche bei Wolgast, ein zwölfseitiger Bau mit Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe, dieser wohl noch aus dem 14. Jahrhundert datirend.

In Hinterpommern ist zunächst zu nennen die Marienkirche zu Stargard, ursprünglich ein Hallenbau des 14. Jahrhunderts, der aber im 15. Jahrhundert durch bedeutende Erhöhung des Mittelschiffes zu einem Hochbau von ansehnlichen Dimensionen umgeschaffen wurde und einen Umgang um den polygonen Chor erhielt. Die Verhältnisse sind edel, in den Details jedoch fehlt es nicht an Willkürlichkeiten, so z. B. die Tabernakel an den Pfeilerkapitälen, im Uebrigen ist eine reiche Flächendekoration zur Anwendung gekommen. — Ebendaselbst ist als Hallenkirche aufzuführen die Johanniskirche, angeblich 1408 gegründet, mit ähnlich reichen Schmucktheilen; ähnlich die Marienkirche zu Freienwalde, u. a.

Der Profanbau weist einige stattliche Thoranlagen auf, wie zu Cammin, Demmin, Pyritz, Stargard, sodann reich dekorirte Häuser-Façaden zu Greifswald und besonders zu Stralsund am Rathhause. Eine eigenthümliche Flächenverzierung durch Maasswerk blüht noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie ein Flügel des Schlosses zu Uckermünde vom J. 1546 und der Giebel des Rathhauses zu Stargard u. a. beweisen.

Preussen, das in der vorigen Epoche die glanzvolle Blüthenepoche seiner Architektur vornehmlich in den zahlreichen Schlossbauten der deutschen Ritter gesehen hatte, ist in der Spätzeit fast ausschliesslich durch die zahlreichen und zum Theil grossartigen Kirchenanlagen in Danzig vertreten. Das System ist das der Hallenkirche mit geringer Detailbehandlung, achteckigen Pfeilern, geradem Chorschluss, bunten Netzgewölben, mit Kapellenreihen zwischen den eingezogenen Streben, endlich meistens mit drei parallelen Satteldächern und demgemäss oft reich dekorirten Aussengiebeln. Hauptbau ist die kolossale Marienkirche,[1] zuerst 1343 gegründet, aber seit 1400 bedeutend erweitert und bis in das 16. Jahrhundert hinein fortgeführt, ein Bau von grossartigen räumlichen Verhältnissen, mit dreischiffigem Quer- und Langhaus, beide mit Kapellenreihen versehen, im Detail dagegen schmucklos und von herber Strenge; am Aeusseren durch kolossalen Westthurm und eine Anzahl schlanker Giebelthürmchen ausgezeichnet. — Aehnlich die Katharinenkirche, nur einfacher und gleich den übrigen ohne Querschiff,

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 56* (2).

ursprünglich seit 1326 erbaut, aber im 15. Jahrhundert vergrössert; St. Peter und Paul, 1425 begonnen, mit originellem Westthurm (seit 1486); St. Johannis, edel und in tüchtigen Verhältnissen, mit Querschiff, 1463—65 gewölbt; S. Trinitatis, deren schöner lang vortretender Chor 1482—95 erbaut, deren



Giebel der Trinitatiskirche und der Annakapelle zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

Langhaus 1503—14 hergestellt wurde, mit ungemein reich dekorirtem Westgiebel; die einschiffige Kirche St. Bartholomäi, nach 1500, und St. Birgitten, erst 1587—1602 erbaut.

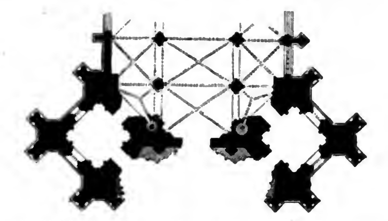
Frankreich.

Die Spätzeit der französischen Gothik ist vorzugsweise durch eine ungemein leichte, graziöse Ausbildung der Details, durch grossen dekorativen Reichthum ausgezeichnet, wobei jedoch das Einzelne auch hier mehr willkürlich als organisch entwickelt erscheint, und besonders in den Maasswerken jene flammenförmigen Figuren beliebt sind, welche diesem späteren Style den Namen des Flamboyant verschafft haben.

Zu den elegantesten und edelsten Werken dieser Epoche gehören im Norden Frankreichs die jüngeren Theile von S. Ouen [1] in Rouen, namentlich der Schiffbau und die Façade mit ihren

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 51 (2. 3.)

übereckgestellten Thürmen, sowie die Kreuzarme. — Noch prachtvoller ausgestattet ist die Kirche S. Maclou ebendaselbst, bemerkenswerth durch einen ungemein schmuckvollen fünfseitigen,

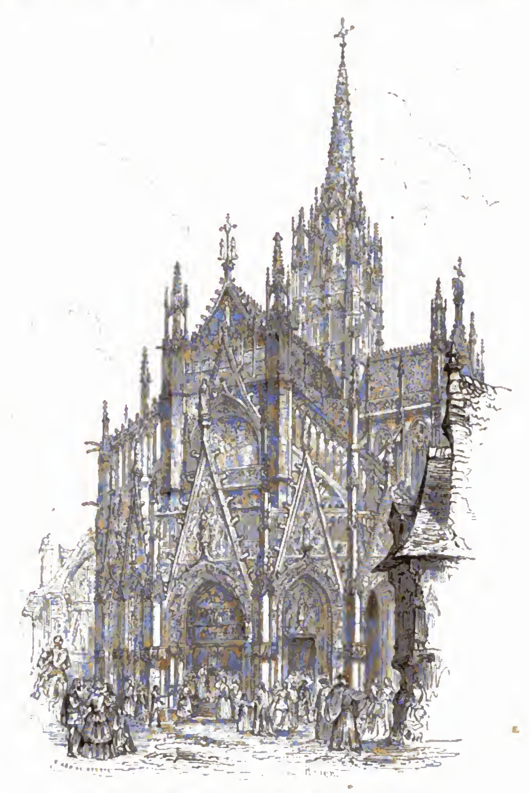


St. Ouen zu Rouen. Grundriss der Westseite. (Nach Pugin.)

der Façade vorgelegten Porticus. — Verwandter Richtung sind ebendaselbst die Kirchen S. Elai und S. Vincent, schmuckloser S. Vivien und S. Patrice. — Höchst glanzvoll ist sodann die Façade der Kathedrale zu Rouen durchgeführt, der südliche Thurm von 1485—1507, reich ausgestattet und schlank aufsteigend, mit achteckigem Obergeschoss bekrönt. Der mittlere Theil der Façade von 1509—30 hat ein prächtiges Portal, darüber eine brillante Rose, mit einer üppigen Maasswerkarchitektur darüber und zu beiden Seiten verbunden. — Auch die Kathedrale von Evreux, im 14. Jahrhundert begonnen, erhielt ihre Vollendung und besonders die reiche dekorative Ausstattung des Aeusseren in der gothischen Schlussepoche bis ins 16. Jahrhundert hinein. Derselben Zeit gehört die ebenfalls schmuckvoll behandelte Kirche zu Caudebec, mit einem Thurme an der Seite der Façade, welcher einen reich durchbrochenen Helm hat. — Weiter gehören hieher die Kirchen S. Jacques zu Dieppe und Notre-Dame zu Vernon mit einfach klarer Façadenbildung, die Kirchen von Harfleur und von Louviers, ferner S. Michel zu Vaucelles, einer Vorstadt von Caen, und an der Kathedrale zu Bayeux der achteckige Bau auf dem Kreuzesmittel. An St. Gervais et S. Protais zu Gisors ist der Uebergang zu den Renaissanceformen bemerkenswerth; an der Kirche von Carentan die geringe Höhe des fensterlosen Mittelschiffes; an der Kirche von Mont St. Michel der kühn aufragende, grossartig angelegte, aus Granit erbaute Chor von 1452—1521.

Auch die Picardie ist reich an glänzend dekorirten Bauten der Spätzeit. An der Kathedrale zu Amiens datiren besonders die drei grossen Rosenfenster der Westfaçade und der Kreuzgiebel aus dieser Epoche. Bedeutender die Collegiatkirche von S. Riquier bei Abbeville, 1487 begonnen, ein Bau mit reichem Chorschluss, dessen Absiden jedoch, mit Ausnahme der mittleren,

der Marienkapelle, flach angelegt sind, im Schiff eine derbe, kräftige Gliederung nach den Mustern der früheren Zeit, im



Ansicht von S. Maclou zu Rouen. (Nach du Sommerard.)

Aeusseren eine ungemein glänzende, aber schematische Dekoration. — Noch jünger, doch nicht minder reich ausgestattet, ist die Kirche S. Wulfram zu Abbeville, mit überreich gegliederten und überschlanken Pfeilern, das Aeussere, namentlich die

Façade mit spielenden Maasswerkmustern überkleidet. Ungemein reich sodann die kleine Kirche St. Esperit zu Ruc, die nach 1470 neu erbaute Kirche von Poix, die hallenartig disponirte Kirche St. Jean zu Péronne, die Hauptkirche von Corbie u. a. m.

Ein Prachtwerk dieser Spätzeit in Isle-de-France ist sodann der Querbau der Kathedrale von Beauvais, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, mit besonders glänzend dekorirten Façaden. Aehnlich der Chor von S. Etienne zu Beauvais, seit 1506 erbaut. Ferner die nicht minder bunt geschmückten Quergiebel der Kathedrale von Senlis, die phantastisch barock behandelte Façade von S. Pierre daselbst, eines Hallenbaues, die bedeutende Kirche St. Antoine zu Compiègne und St. Jacques in derselben Stadt, sowie die Kirche von Clermont. — Einfacher sind mehrere spätgothische Bauten zu Paris: so die Kirche St. Germain-l'Auxerrois, mit Resten aus dem 13. Jahrhundert, im Wesentlichen dem 15. und 16. Jahrhundert angehörend; die jüngeren Theile von St. Séverin aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; S. Gervais, vom Schlusse desselben Jahrhunderts, das gleichzeitige Schiff von S. Médard, ferner S. Merry, seit 1520 erbaut, in schlichter Weise behandelt, endlich ein Thurm von S. Jacques-de-la-Boucherie, 1508—22 aufgeführt. Auch die glänzende Ausstattung des Giebels der Ste. Chapelle zu Paris, sowie der in dieser Zeit vollendeten Ste. Chapelle zu Vincennes (um 1525) gehört hieher. — Endlich ist eine der tüchtigsten Thurmanlagen Frankreichs, der Obertheil des Nordwestthurmes der Kathedrale zu Chartres, 1507—14 von Meister Jean Texier erbaut, ein Werk eleganter Dekorationskunst. Ebenso die von demselben Meister ausgeführten Chorschranken derselben Kathedrale.

In der Champagne ist die Wallfahrtskirche Notre Dame de l'Epine bei Châlons sur Marne eins der eigenthümlich bedeutsamsten Denkmäler; 1419 noch unter englischer Herrschaft von einem Meister Patrick begonnen, dann nach einer Unterbrechung fortgesetzt und im Wesentlichen 1459 beendet, hat sie ein dreischiffiges Langhaus von schlichter, dem früheren System entsprechender Anlage, einen etwas schwerfälligen fünfschiffigen Chor mit Kapellenkranz, am Aeusseren sodann ein Vorwiegen horizontaler Abschlüsse, die Façade dagegen nach französischer Anlage gegliedert, mit zwei Thürmen, von denen nur der südliche (1529) vollendet ist. — Höchste Pracht entfaltet sich sodann an der 1506—90 erbauten Façade der Kathedrale von Troyes, deren Fläche ganz mit üppigem Maasswerk, Statuennischen und dergl. filigranartig bedeckt ist; drei Portale, mit tropfenartig niederhängendem Maasswerk umsäumt, öffnen sich zwischen den stark vorspringenden Strebemassen. — Ebendaselbst aus dem Anfang des 16. Jahrh. der Chor von St. Madeleine

und das Innere des Schiffs von St. Jean-Baptiste, sowie aus der letzten Zeit, schon mit Hinneigung zur Renaissance und mit trocknem Formenschematismus St. Nizier, St. Nicolas und St. Pantaleon. Eins der prachtvollsten Werke phantastischer Dekoration ist endlich der Lettner in St. Madeleine, 1506 von Meister Jean Gualdo oder Gaylde ausgeführt.

Minder reich ist Burgund an Werken dieser Epoche. Die Kathedrale von Autun erhielt nach einem Brande vom Jahr 1465 den schlanken Thurm auf dem Kreuze, die Kapellen des Langhauses und eine phantastisch geschmückte Orgeltribüne. Ebenso die jüngeren Theile des Schiffes der Kathedrale von Nevers, in zierlich schlanker Entwicklung. — Besondre Bedeutung hat sodann die Kirche Notre-Dame zu Brou, das Mausoleum der burgundischen Fürsten, 1506—36 durch einen deutschen Baumeister ausgeführt. Dreischiffig mit breiten Verhältnissen und schlichter Choranlage hat sie eine lebendige Behandlung der Glieder, in der Dekoration des Aeusseren dagegen manche willkürliche phantastische Elemente. Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts die Façade der Kathedrale von Tours.

Die Bretagne zeigt eine lebhaftere Bauthätigkeit, und in ihren aus Granit errichteten Werken eine ernste Massenhaftigkeit, bisweilen umspielt mit barocker Dekoration, und verbunden mit gewissen englischen Einflüssen. Die Kirche von Folgoat (1419 vollendet) mit Fensterrose in der östlichen Schlusswand; die Kathedrale zu Quimper, 1424 gegründet, mit Bündelpfeiler und Gewölben auf Consolen, die Façade mit zwei massenhaften, eigenthümlich behandelten Thürmen; die Ruine der Kirche des Cordeliers ebendaselbst mit entschieden englischen Details; die gerade geschlossenen Chöre der Kathedrale von Dol und der Kirche von Ponteroix u. a. — Achteckige Granitpfeiler kommen ebenfalls bisweilen vor; so an der Wallfahrtskapelle St. Jean du Doigt bei Morlaix (1440—1513), an der Kirche von Lambadec u. a. m.

Ferner meist durch die dekorative Ausstattung des Aeussern bemerkenswerth: die Façade der Kirche St. Nona zu Peumarch, die Kirche St. Fiacre zu Faouet mit malerischem Thurmbau, die Kirche St. Tromeur zu Carhaix mit einem Thurme in der Mitte der Façade von 1529—35 u. a. m. Weiterhin die Kathedrale von Tréguier aus sehr verschiedenen Bauzeiten, besonders mit einem schlanken Thurm am südlichen Querflügel; die jüngeren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Kirche St. Léonard zu Fougères von 1406—40, die Façade von St. Aubin zu Guérande, die 1434 begonnene Façade der Kathedrale von Nantes sammt dem Schiff, u. s. w.

Auch der Profanbau erlangt in dieser Spätzeit den Reiz mannigfach malerischer Anlage und reicher Ausbildung. Das edelste Werk dieser Epoche ist das Haus des Jacques Coeur zu

Bourges, 1443—53 erbaut, eine völlige Schlossanlage, die sich in edler Gestaltung um einen Innenhof reiht. — Sodann zu Paris das Hôtel de Cluny, die ehemalige Residenz der Aebte von Cluny, vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Dem italienischen Meister Fra Giocondo, und zwar wohl mit Unrecht, wird das Schloss Meillant bei St. Amand zugeschrieben, ein Bau von üppig phantastischer Ausstattung. — In geschmackvoll prächtiger Weise ausgebildet das Hôtel des Ambassadeurs (auch Hôtel

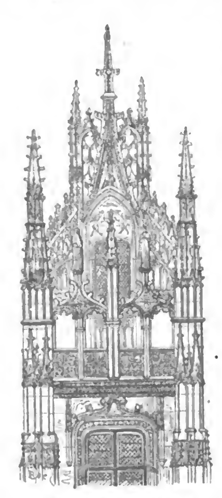


Ansicht von Schloss Meillant. (Nach du Sommerard.)

d'Angleterre) zu Dijon; in einfacherer Art, mit vielen maasswerkgeschmückten Dacherkern das Schloss von Josselin und das herzogliche Schloss zu Nantes. — Die glänzendste Entfaltung in den Schlössern der Normandie, namentlich zu Rouen. Als Prachtstück reichster Dekoration die jüngeren Theile (1499) des Palais de Justice, die älteren von 1493 einfacher;

besonders die obere Bekrönung ein Musterbeispiel kühnster, glänzendster, aber auch willkürlichster Dekoration.

Unter den Stadthäusern verdient das Hôtel de ville von St. Quentin besondere Erwähnung, eine stattliche Nachahmung flandrischer Vorbilder. Schlichter das zu Noyon und das zu Saumur. Sodann ein stattlicher Beffroi zu Evreux, schlank mit achteckigem Oberbau, ein Werk des 15. Jahrhunderts.



Vom Hauptflügel des Palais de justice zu Rouen. System der obern Theile. (Nach Pugin.)

Die Südlande beharren bei der bunten Mannigfaltigkeit der Richtungen, welche schon die vorhergehende Epoche kennzeichnet. Der Chor der Kathedrale von Toulouse schliesst sich, in den Detailformen der Spätzeit, dem Schema der nördlichen Schule an; die Kathedrale von Auch, seit 1439 erbaut, und die Kirche S. Michel zu Bordeaux, diese jedoch mit geradem Chorschluss, haben verwandte Elemente des inneren Aufbaues. — Reich entwickelte Thurmanlagen nach nördlichem System finden sich bei der Kirche von Mirepoix, der 1362 begonnenen Kathedrale von Mende, und in vorzüglich stattlicher Anlage und zierlicher Durchbildung an der Kathedrale von Rhodez. — Ferner gehört hieher das prachtvolle Querschiff der Kathedrale von Limoges. Höchst bedeutend sodann die im Wesentlichen aus dem 15. Jahrhundert datirende Kirche St. Nizier zu Lyon, in breiten, schweren Verhältnissen mit gedrückten Scheidbogen, brillanten Gewölben und bunten Fenstermaasswerken aufgeführt. — In der Provence gehören die Haupttheile der Kirche von St. Maximin mit der Datumbezeichnung 1480 in diese Spätzeit; ausserdem die Façaden von St. Pierre zu Avignon und der Kathedrale zu Aix.

Als ein merkwürdiger Beweis spätester Ausübung der Gothik ist die von 1601—1790 erbaute Kathedrale von Orleans schliesslich aufzuführen. Wenn auch in den Details nüchtern und ohne lebendiges Gefühl, bildet sie doch in allen wesentlichen Momenten das gothische System in seiner vollen Consequenz, brillant und selbst in grossartiger Harmonie, bis in's Einzelne nach, mit den älteren Kathedralen wetteifernd.

Unter den Werken dekorativer Tendenz steht wohl die südliche Vorhalle der Kathedrale von Alby als eins der phantasie-

vollsten, reichsten und graziösesten Schöpfungen dieser Art obenan. Es ist als ob arabische Schmuckwerke den Meister zu dieser wunderbaren Arbeit begeistert hätten. Aehnlich die Chorschnecken und der Lettner in derselben Kathedrale.

Entschieden an spanisch-maurische Art erinnert endlich noch ein Profangebäude, der Justizpalast zu Perpignan, ein Bau von stattlich massenhafter Wirkung.

Niederlande.

Die bereits in der vorigen Epoche hervortretende nationale Umwandlung der gothischen Formen vollzieht sich auch in der Spätzeit nach ähnlichem Princip, und nur die grössere Nüchternheit bei den kirchlichen, die grössere Pracht bei den profanen Gebäuden scheint eine unwesentliche Modification zu erzeugen.

Unter den belgischen Denkmälern ist zunächst die Kirche Notre-Dame du Sablon (oder Notre-Dame du Victoire) zu Brüssel zu erwähnen, ein Werk der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, mit leichten, lebendig gegliederten Pfeilern. Aus gleicher Epoche ebendaselbst die Kirchen N.-D. de la Chapelle (das Langhaus), St. Jean Baptiste und Ste. Cathérine. — Die Kathedrale zu Mecheln, nach einem Brande vom J. 1341 erneuert, gehört zum Theil noch dem 14. Jahrhundert, wurde indess erst 1487 gewölbt; der Chor, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat die vollständige französische Anlage, der mächtige Westthurm, 1452 gegründet, ist von stattlichster Wirkung. An diese sich anschliessend die Kirche Notre-Dame daselbst, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Vorzüglich durchgebildet sodann die seit 1416 erbaute Kirche St. Sulpice zu Diest, die Kirche S. Gommaire zu Lierre, 1425 gegründet, 1515 vollendet, St. Jacques zu Antwerpen, (1429—1560) mit bedeutendem Westthurm, u. a. m. Einen Uebergang zu den holländischen Bauten bezeichnet die Kirche zu Hoogstraeten, aus dem 16. Jahrhundert datirend.

Weiter östlich in Lüttich die oberen Theile von St. Paul, die Hallenkirhe Ste. Croix, und zu Huy die Collegiatkirche Notre-Dame, nach einem Brande von 1499 durchgreifend erneuert.

In den flandrischen Landen ist die Kirche Ste. Walburge zu Oudenarde ein nüchterner, in mächtigen Dimensionen durchgeführter Bau; in Gent gehören die Kirchen St. Jacques und St. Michel, letztere von 1440—80 erbaut, in Brügge die Hallenanlage der Kirche St. Gilles, und die mit schlanken Rundsäulen ausgestattete St. Jacques, in Courtray die 1390 bis 1439 ausgeführte Kirche St. Martin hieher.

Sodann der Oberbau der Façade des Domes zu Antwerpen, besonders die Spitze des nördlichen Thurmes, der 1422 nach dem Plane des Joh. Arnelius begonnen und 1518 be-



Innenansicht von S. Jacques zu Lüttich. (Nach Chapuy.)

endet wurde, ein gesucht gekünsteltes, in spielenden Dekorationsformen behandeltes Werk. Dem System des Antwerpener Domes

schliessen sich an: die Kirche St. Pierre zu Löwen, deren Chor um 1433 erbaut wurde, mit einer mächtigen, auf drei Thürme angelegten Façade; Ste. Waudru zu Bergen (Mons), circa 1450—1582 ausgeführt, ein durch erhabene Verhältnisse und reiche Maasswerkausstattung hervorragender Bau; und die spätere Abteikirche von St. Hubert (Luxemburg), 1526 begonnen und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendet. — Verwandte Richtung bekunden die jüngeren Theile des Langhauses von St. Bavo zu Gent, 1533—50 erbaut; die Kirche St. Jacques zu Lüttich von 1513—38, mit polygonem Chor und Kapellenkranz ohne Umgang, zugleich in einer an spanische Dekorationsweise erinnernden Ausstattung, namentlich mit filigranartigen Bogensäumungen und brillant verzierten Stern- und Netzgewölben; ebendaselbst die einfach strenge Kirche S. Martin, 1542 vollendet, mit klar gegliedertem Bündelpfeiler. — Als eins der edelsten Werke der Schlussepoche wird endlich die im J. 1793 zerstörte, von 1568—76 erbaute Abteikirche von Lobet im Hennegau gepriesen.

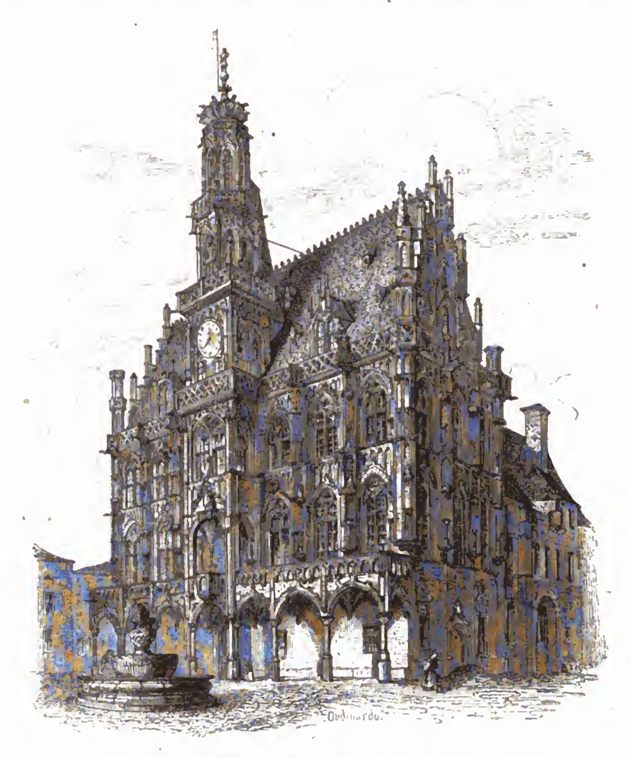
Dekorative Arbeiten der Spätzeit sind die Kapelle des heil. Blutes zu Brügge in ihren jüngeren Theilen, namentlich dem Seitenportikus vom J. 1533, und die Kapelle du St. Sacrement des Miracles an St. Gudula zu Brüssel, 1533—39 erbaut, beide schon mit Hinneigung zu Renaissanceformen; ferner ein Prachttabernakel vom J. 1433 in St. Pierre zu Löwen, besonders aber einige Lettner, vorzüglich in der letztgenannten Kirche, in den Kirchen von Aerschot, von Tessenderloo, von Dixmuiden, in S. Gommaire zu Lierre vom Jahr 1534, Werke einer phantastisch üppigen Laune.

Unter den Profanbauten gehören dieser Zeit an: die Hallen zu Gent vom J. 1424, die zu Antwerpen (für die Fleischer) von 1500—3 ausgeführt; das Haus der Schiffer zu Gent vom J. 1531; vorzüglich aber das Stadthaus zu Brüssel,[1] 1401 gegründet und durch den Meister J. van Thiemen erbaut, das glänzendste und grossartigste Werk dieser Art, verbunden mit dem 340 Fuss hohen Glockenthurme der Stadt, dessen schlanke Spitze 1455 durch J. de Ruysbrock beendet wurde; das Stadthaus von Löwen, 1448 begonnen, im Aeussern 1459, im Innern 1463 vollendet, kleiner aber mit noch grösserem Reichthum der Ausschmückung; das einfachere, aber edel gegliederte Stadthaus zu Bergen, seit 1458 erbaut, und ähnlich das zu Oudenarde, (1527—30), an welchem die Motive der Stadthäuser zu Löwen und Brüssel zu neuen und bedeutsamen Umgestaltungen verwendet erscheinen. Ferner das Stadthaus zu Gent, 1481 begonnen und erst spät vollendet, das von Courtray (1526 bis 1528) in einfacherer Behandlung; das prächtigere, doch nicht

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 51 (6).*

sehr harmonische von Arras und das zu Léau ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert.

Ein eigenthümliches phantastisches Werk der Spätzeit ist sodann die seit 1531 erbaute Börse von Antwerpen,[1] offne,



Stadthaus zu Oudenarde. (Nach Chapuy.)

in zwei Geschossen einen freien Hof umziehende Hallen auf Säulen und Flachbögen, deren Dekoration bereits die Einflüsse der

[1] *Denkmäler der Kunst. T. 51 (7).*

Renaissance verräth; ungefähr gleichzeitig und in verwandter künstlerischer Ausprägung der Hof des bischöflichen Palastes zu Lüttich, 1508—40 erbaut, mit ähnlichen barocken Stylmischungen und prächtig spielender Dekoration.

In Holland bildete sich das bereits bezeichnete System des Kirchenbaues zu voller Eigenthümlichkeit erst in dieser Spätepoche aus. Neben den beiden grossen aus den früheren Epochen herrührenden Prachtbauten, des Doms zu Utrecht und der Nikolaikirche zu Kampen, erhebt sich in dieser Zeit als dritter die Johanniskirche zu Herzogenbusch. Nach einem Brande vom J. 1419 erneuert, wurde der Chor 1492 vollendet, das Langhaus 1497 begonnen. In bedeutenden Verhältnissen, dem Wesentlichen nach in Sandstein ausgeführt, ist die Kirche fünfschiffig mit hohem Mittelschiff und reicher Choranlage sammt Kapellenkranz angelegt; das Aeussere hat ein entwickeltes Strebesystem. — Mehr dem strengeren belgischen System verwandt zeigt sich die Liebfrauenkirche zu Dortrecht, doch in ähnlich reich ausgebildeter Anlage. Aehnlich die Lorenzkirche zu Rotterdam, 1412 oder 1449—72 erbaut, nur durch hölzerne Gewölbe unterschieden.

Ein Hausteinbau grossartiger und eigenthümlicher Anlage ist die Liebfrauenkirche zu Amsterdam, von 1408 bis nach 1470 ausgeführt, der Chor fünfschiffig mit Umgang und Kapellenkranz, das Langhaus fünfschiffig beginnend, dann dreischiffig und unvollendet schliessend. Die Gliederung der Pfeiler und der Arkaden, sowie die auf Consolen ansetzenden Dienste entsprechen auffallend dem System englischer Gothik; die Gewölbe sind nur in den Seitenräumen steinern, im Mittelschiffe von Holz. — Sodann die Stephanskirche zu Nimwegen, deren Chor, aus Haustein und Ziegeln errichtet, eine etwas ernüchterte Anlage zeigt, doch mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet ist, in den Formen des 15. Jahrhunderts, das Querhaus dreischiffig und gleich dem Mittelschiff mit tonnengewölbartiger Holzdecke im Styl der Renaissance versehen.

Unter den Hochbauten mit vereinfachter Planform ist die dem 15. Jahrhundert zuzuschreibende Kirche St. Bavo zu Harlem ein bedeutendes Werk, doch nicht ohne Trockenheit der Behandlung; Ansätze von unausgeführt gebliebenen Strebebögen deuten auf die beabsichtigte Steinwölbung, an deren Statt jedoch im 16. Jahrhundert die Hochräume, mit Ausnahme der Vierung, hölzerne Sterngewölbe erhielten. Aehnlich die Ursulakirche zu Delft, das Schiff seit 1412, der Chor seit 1453 gebaut und 1476 geweiht, welche bis auf den Chorumgang ausschliesslich mit Holzgewölbe bedeckt ist, u. a. m.

In der Schlusszeit tritt an einigen Monumenten die Steinwölbung, und zwar meist in kühner Behandlung, wieder auf. So am Chor der Martinskirche zu Gröningen, dessen hohes Mittelgewölbe ohne Strebebögen ausgeführt ist; — so die Katharinenkirche zu Utrecht vom J. 1524, und der Chor der Johanniskirche daselbst, v. J. 1539. — Endlich ist noch als sehr merkwürdiges Werk des letzten Ausganges mittelalterlicher Kunst die Johanniskirche zu Gouda zu nennen, die 1485 gegründet war, aber nach einem Brande von 1552 erneuert wurde, mit rundbogigen Arkaden und durchgehender hölzerner Tonnenwölbung.

Unter den Hallenkirchen haben mehrere die Steinwölbung und eine dem Hochbausystem entsprechende Stützengliederung. Dahin gehört die Michaelskirche zu Zwolle (1406—46), das Schiff der Martinskirche zu Gröningen, St. Jakobs, St. Nicolas und St. Gertrud zu Utrecht, letztere jedoch mit Holzdecke u. a. m.

Rundsäulen dagegen finden sich in einer grösseren Anzahl von Kirchen, doch meist nur mit Holzwölbungen. Steinerne Gewölbe finden sich bei den östlichen Theilen der Kirche zu Amersfort seit 1430, bei der Martinskirche zu Bolsward seit 1446; hölzerne Gewölbdecken bei schlanken Arkaden haben die Nikolaikirche zu Amsterdam; die Johanniskirche zu Hoorn, der Chor seit 1405, das Schiff seit 1429; die Jakobskirche im Haag vom J. 1434, die Lorenzkirche zu Weesp, 1462 geweiht u. a. Aehnlich die Walburgiskirche zu Zütphen, nach einem Brande vom J. 1446 mit Beibehaltung älterer romanischer Theile umgestaltet. — Als zweischiffige Hallenkirchen sind die Minoritenkirche und die Bethlehemskirche zu Zwolle, die kathol. Kirche zu Deventer und die Klosterkirche im Haag, als einschiffige Kreuzanlage die Frauenkirche zu Zwolle zu nennen.

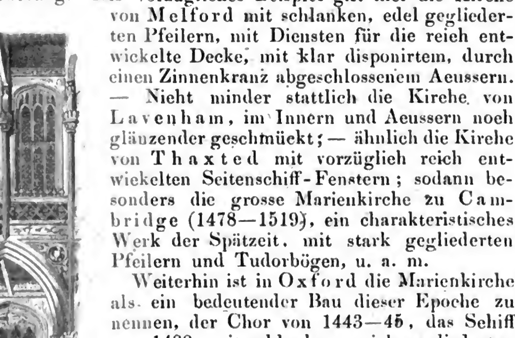
Die britischen Lande.

Die englische Architektur erreicht gerade in dieser Spätzeit ihre ausgeprägteste Gestalt. Hallenartig und frei erheben sich die Gebäude, mit weiten, lichten Fenstern, deren reiches Maasswerk mehr und mehr aus perpendiculär niederlaufenden Stäben besteht („perpendicular style“); die Strebebögen fallen fort, die Strebesysteme werden auf's Aeusserste vereinfacht, und in der Anordnung der Decken gewinnen prächtig ausgestattete Holzdecken die Oberhand. Die Bögen werden meistens in der gedrückten Form des sogenannten „Tudorbogens“ gebildet (seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts). Alle Flächen erhalten ein leistenartiges Maasswerk, welches die kräftige, einfache Eintheilung der Gliederung mit spielendem Schmuck verdeckt. Das Aeussere erhält durch flache Dächer hinter hohen Zinnenkränzen einen

schlichten Horizontalismus; vor der Façade erhebt sich meist ein einzelner stattlicher Thurm.

Aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts datirt die ansehnliche Redcliffe-Kirche zu **Bristol**, mit angebauter Lady-Chapel und dreischiffigem Querhaus, das Mittelschiff mit gegliederten Bündelpfeilern und reichen Netzgewölben, die Fenster mit perpendiculärem Maasswerk. — Nicht minder bezeichnet die Kirche zu **Bath** (1500—39) die spätere Epoche; auch hier sind gegliederte Pfeiler und Arkaden, letztere in der gedrückten Form des Tudorbogens, die Gewölbe in zierlicher Fächerform; die weiten und hohen Fenster haben dem Gebäude die Bezeichnung der „Laterne von England" verschafft. — Aeltere Monumente erhielten gleichzeitig ihre Wölbungen oder besondre Zusätze zur früheren Anlage. So der Chor der Kathedrale von **Norwich**, dessen glänzender Oberbau sammt anderen Umgestaltungen der älteren Theile der gothischen Schlussepoche angehört; so der Chor der Prioratskirche von **Christchurch** in Hampshire u. a.

Die meisten Denkmäler, namentlich der südöstlichen Distrikte, haben reiche Holzdecken und eine diesen entsprechende Anlage und Gliederung. Als vorzügliches Beispiel gilt hier die Kirche von **Melford** mit schlanken, edel gegliederten Pfeilern, mit Diensten für die reich entwickelte Decke, mit klar disponirtem, durch einen Zinnenkranz abgeschlossenem Aeussern. — Nicht minder stattlich die Kirche von **Lavenham**, im Innern und Aeussern noch glänzender geschmückt; — ähnlich die Kirche von **Thaxted** mit vorzüglich reich entwickelten Seitenschiff-Fenstern; sodann besonders die grosse Marienkirche zu **Cambridge** (1478—1519), ein charakteristisches Werk der Spätzeit, mit stark gegliederten Pfeilern und Tudorbögen, u. a. m.





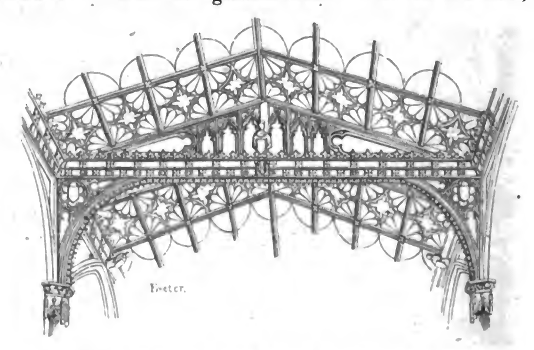
Inneres System der Kirche von Lavenham (Nach Breston Reale.)

Weiterhin ist in **Oxford** die Marienkirche als ein bedeutender Bau dieser Epoche zu nennen, der Chor von 1443—45, das Schiff von 1488, mit schlanken, reich gegliederten Pfeilern und geschmackvoll behandelten Bogenstreben. Ebendaselbst die Kirche S. **Peter** in verwandtem Styl. — Die unbedeutendere Kirche von **Kettering**, durch einen der edelsten gothischen Thürme mit schlanker Spitze bemerkenswerth; die ausgezeichnete Kirche zu **Whiston** vom J. 1534, mit hallenartiger Anlage und prächtiger Holzdecke; in **Coventry** und **Stratford** am Avon Kirchen mit ungemein breiten, lichten Fenstern. Ferner die Kirche zu **Taunton** mit

hohem, im Obergeschoss reich dekorirtem Thurm; die hallenartige, schlanke Kirche von Marlborough u. a. m.

In Boston ist die Kirche St. Botolph durch stattliche Verhältnisse, weite und freie Raumgliederung und ansehnlichen Westthurm mit leichter achteckiger Laternenspitze ausgezeichnet; ähnlich die Kirche von Louth mit überschlanker Helmspitze des massenhaft angelegten aus dem 16. Jahrhundert stammenden Thurmes; in York die h. Kreuzkirche, 1424 geweiht, mit schlanken gegliederten Pfeilern ohne Kapitäl; St. Cuthbert daselbst mit reicher Holzdecke; St. Helen und St. Michael-le-Belfry von 1535—45. Ferner die Marienkirche zu Thirsk mit zierlicher Decke, und einer Krypta unter dem Chor; die glänzend geschmückte Marienkirche zu Beverley, deren Chor im Unterbau noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, während die reichen Deckwerke und alles Uebrige der Spätzeit angehören. — Sodann der phantastisch dekorirte Thurm der Nicolauskirche zu Newcastle am Tyne, die Collegiatkirche zu Manchester, und die Kirche von Tong, bemerkenswerth durch einen stattlichen Thurm auf der Vierung, der ein achteckiges Obergeschoss und schlanke Spitze hat.

Zu besondrer Anmuth und Zierlichkeit entfalteten sich solche Decken bei kleineren baulichen Anlagen, namentlich bei Kapitelhäusern. Eins der glänzendsten ist das zu Exeter, ein

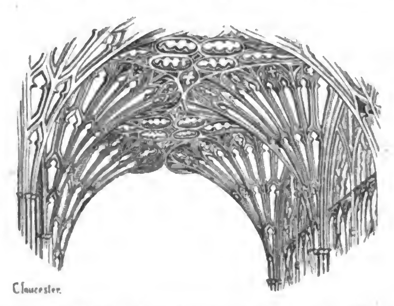


Decke des Kapitelhauses bei der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

oblonger Raum mit flachgegiebelter auf reichen Trägern ruhender und brillant geschmückter Decke. Ebenso das zu Canterbury, dessen ähnlich dekorirte Decke die Form eines Tonnengewölbes hat.

In reizvollster Weise ahmt der Steinbau an den Wölbungen diese graziösen Formspiele nach, und gelangt durch zapfenartig

niederhängende, frei schwebende Schlusssteine und durch elegante Maasswerkmusterung der Flächen zu einem oft überaus phantasievollen, wenngleich spielend dekorativen Ausdruck. So besonders in glanzvoller Weise der Chor der Kathedrale zu Oxford, und ganz vorzüglich in der Kathedrale von Gloucester, die schon im 14. Jahrhundert einen prachtvollen Umbau der älteren Anlage erfahren hatte, der seit dem 15. Jahrhundert seinen Abschluss erhielt. Der Chor wurde nun in glänzendster Weise mit einer fast an Schreinerarbeit erinnernden Maasswerkdekoration bedeckt, die ausser den Fenstern alle Flächen überzieht, sodann eine Lady-Chapel in ähnlichem, nur etwas roherem Styl angebaut, und endlich durch die mit brillanten Fächer- oder Palmengewölben bedeckten Kreuzgänge dem Ganzen ein Bau von

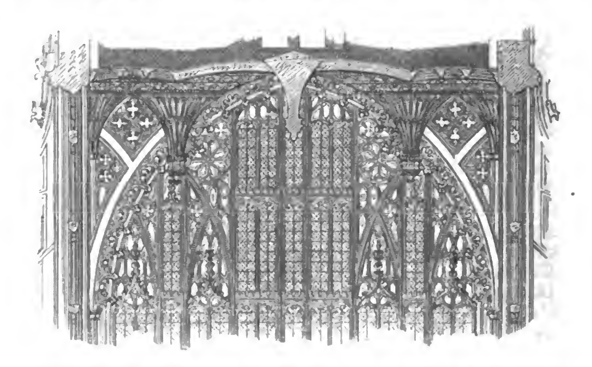


Wölbung des Kreuzganges bei der Kathedrale von Gloucester. (Nach Britton.)

überraschend phantastischem Eindruck hinzugefügt. — Dieselbe Gewölbform, jedoch in noch leichterer, freierer Anlage, findet sich an der Lady-Chapel der Kathedrale von Peterborough, vom Schlusse des 15. Jahrhunderts.

Mehrere Prachtkapellen der letzten Zeit vereinigen alle Elemente glanzvollster Dekoration, namentlich in üppigster Ausbildung dieser reichen Gewölbformen, zu der denkbar höchsten Wirkung. Verhältnissmässig am einfachsten behandelt erscheint die Beauchamp-Kapelle zu Warwick, die Grabkapelle des 1439 gestorbenen Richard Beauchamp, Grafen von Warwick, 1475 eingeweiht. Sie hat Netzgewölbe und reiche Maasswerkmuster an den Wänden und den breiten Fenstern. — Bedeutender sodann ist die Kapelle des King's College in Cambridge, die erst 1530 beendet wurde. Bei einer Höhe von 78 Fuss und einer Breite von 45 F. hat sie die ungewöhnliche Länge von 310 F. Zwischen die nach innen gezogenen Strebepfeiler sind

niedrige Kapellen eingebaut, welche die Gesammtbreite des Baues auf 78 F. steigern. Die Dienste verbinden sich mit Quergurten, welche die ungemein brillanten Fächergewölbe rhythmisch durchschneiden. Die Gesammtwirkung ist bei aller Pracht feierlich gemessen, und auch das Aeussere zeigt edle Formen. — Aehnlicher Anlage und Ausbildung ist die St. Georgs-Kapelle zu Windsor, im 14. Jahrhundert gegründet, gegen Ende des 15. vergrössert und im 16. Jahrhundert vollendet, ein dreischiffiger Bau von 218 Fuss Länge und 65 F. Gesammtbreite, von einem kurzen Querschiff durchschnitten. Sämmtliche Bogenformen haben die gedrückte Gestalt des Tudorbogens, an allen Theilen, namentlich den Fenstern und vorzüglich dem kolossalen Westfenster herrscht das perpendikuläre Maasswerk, an den Wölbungen entfalten sich alle die reichen Dekorationsmuster dieser Schlussepoche. — Endlich ist als höchste Leistung dieses üppig verschwenderischen Styles die Kapelle Heinrich's VII.[1] am Ostende der Kirche von Westminster zu London, 1502—20 erbaut, zu nennen. Dreischiffig erstreckt sie sich in 104 F. 6 Z. Länge bis zum polygon geschlossenen Chor mit einem System von kräftigen polygonen Strebemassen eingefasst, zwischen welchen die Fenster wieder in polygoner Erkerform und schlossartiger Dekoration vortreten. Den höchsten Glanz zeigen die Wölbungen, an denen die auf- und niederschwebenden fächerförmigen Felder, die herabhängenden Zapfen der Schlusssteine, die üppige Flächendekoration mit Maasswerk den Eindruck wunderbarer

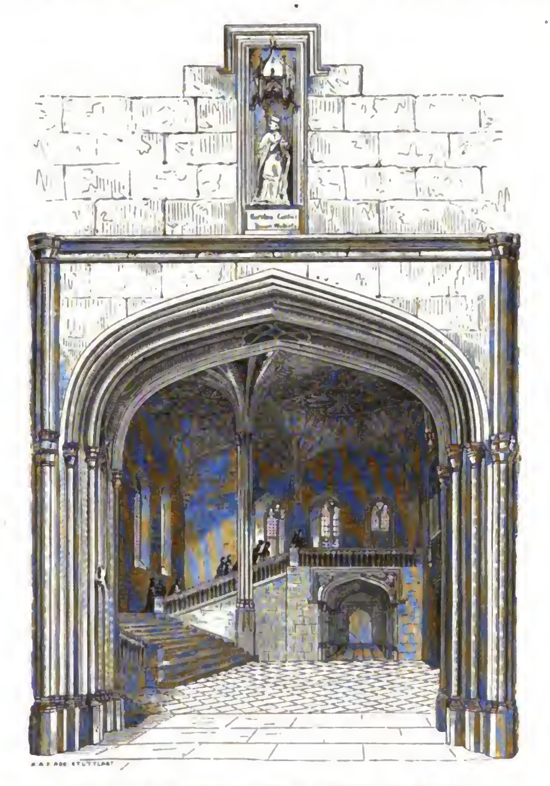


Durchschnitt vom Oberbau der Kapelle Heinrich's VII., mit dem Fenster der Westseite.
(Nach Breston Neale und Brayley.)

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 52 (12, 13).

Phantastik und märchenhaften Reizes erzeugen und jede Erinnerung an die Bedingungen fester Construction verwischen.

Grosse Bedeutung haben sodann die Colleges, ausgedehnte Studiengebäude, ähnlich den Klöstern des Mittelalters, und in ihrer

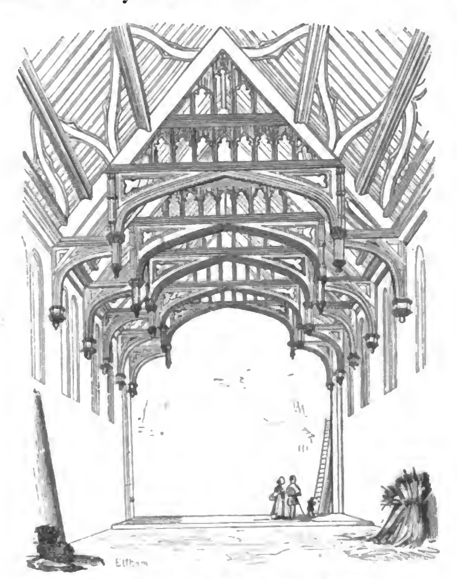


Treppenhaus im Christchurch College zu Oxford. (Nach Rnndt.)

Bedeutung und Form halb geistlich halb weltlich erscheinend, mit Kreuzgängen, Treppenräumen, Versammlungssälen, Kapellen

u. dgl., meist in glanzvoller Weise angelegt und ausgestattet. Die wichtigsten und meisten zu Oxford: das Magdalene-College, das All-Souls-College, das New-College u. a., vor Allen das im dritten Decennium des 16. Jahrhunderts erbaute Christchurch-College mit grosser „Halle“ und ebenso prächtigem als zierlichem Treppenhause; auch der Hörsaal der Divinity School gehört hieher. — Aehnliches zu Cambridge, wo besonders das King's-College und das Trinity-College zu nennen. — Nicht minder bedeutend das College zu Eton, mit Renaissance-Elementen gemischt.

Sehr stattlich entfaltet sich auch der Burgenbau, in grossartiger Kastellanlage mit prächtigen Hallen und thurmreicher Ausbildung des Aeusseren. So aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Crosby-Hall zu London mit seinem ansehn-



Halle des Pallastes von Eltham. (Nach Fergusson.)

lichen 69 F. langen Saal; so der Palast zu Eltham mit 101 F. langem Saal, den eine Prachtdecke von edelster Durchführung auszeichnet u. a. m.

Endlich eine Fülle von dekorativen Werken, Lettnern, Tribünen, Grabmonumenten u. dgl. meist in glanzvoller Ausprägung des hier herrschenden Schmuckstyles. Eins der edelsten die Grabkapelle der Gräfin Isabella von Warwick vom J. 1438 in der Abteikirche von Tewkesbury; ähnlich das Grabmonument des Herzogs Humphrey von Gloucester (gest. 1447) in der Abteikirche von St. Albans, und zahlreiche erzbischöfliche und bischöfliche Denkmäler ähnlicher Art in den Kathedralen des Landes.

In Schottland ist hauptsächlich die Ruine der Abteikirche von Melrose als Glanzbeispiel spätgothischer Architektur aufzuführen, das Langhaus um 1453 erbaut, mit schlanken Pfeilern, reichen Netzgewölben und prächtig breiten Fenstern mit perpendikulärem Maasswerk. — Zierliche Maasswerkmuster sodann in St. Michael zu Linlithgow und in der Kathedrale von Fortrose, nach 1485 vollendet. Ein phantastisch barocker Bau ist die im J. 1466 gegründete Roslin-Kapelle mit den altheimischen schottischen Tonnengewölben und seltsamer Dekoration ausgestattet. — Im Anfang des 16. Jahrhunderts bekundet sich in einer Reihe von Monumenten die Annäherung an den spätenglischen Styl. So die Kirche von Ladykirk am Tweed, die Kirche von Stirling, die Marienkirche zu Leith u. a. m.

Schlossbauten dieser Epoche zu Linlithgow, Bosthwirk, Crichton und Craigmillar.

Die scandinavischen Länder bieten einige geringe Beispiele spätgothischer Bauthätigkeit.

Norwegen hat in den Resten des Lyze-Klosters (Söndhordeland) ein Beispiel zierlicher Spätgothik.

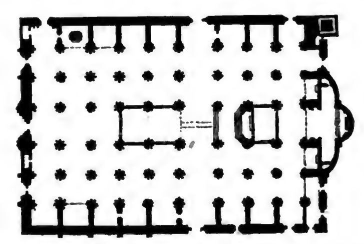
In Schweden zeigt die malerische Ruine der Katharinenkirche zu Wisby auf der Insel Gotland die Anlage der spätgothischen Hallenkirchen der deutschen Ostseelande. — Andres von geringer Bedeutung auf Schonen: die Marienkirche zu Ystad, die Kirche zu Båstad, die von Ahlstad, von Engelholm und die Klosterkirche zu Lund.

Die pyrenäische Halbinsel.

Die spanische Gothik der Spätepoche zeigt im Wesentlichen manche bedeutsame Züge innerer Verwandtschaft mit der anderer Länder, namentlich Deutschlands. Auch hier macht sich in der Gesammtanlage der Gebäude ein kühlerer Sinn geltend, der bloss nach imposanten räumlichen Wirkungen strebt, die edle Durchbildung dagegen vernachlässigt. Dafür entfaltet

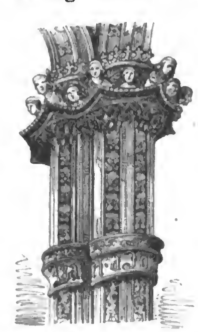
aber die Dekoration eine Fülle, einen Reichthum, eine Macht, wie vielleicht in keinem anderen Lande. Einestheils sind es die Formen des arabischen Styles, anderntheils die der Renaissance, welche besonders gegen das Ende dieser Epoche eindringen und sich mit den eigentlich gothischen Formen zu einem Gemisch von seltsamer Phantastik, von übermächtiger dekorativer Pracht verbinden, dem ein wundersamer malerischer Reiz nicht abzusprechen ist.

Das imposanteste Gebäude dieser Epoche, die Kathedrale von Sevilla,[1] wurde 1403 an Stelle der maurischen Moschee



Grundriss der Kathedrale von Sevilla. (Nach Fergusson.)

begonnen und im 16. Jahrundert vollendet; die Kuppel über der Vierung wurde 1507 geschlossen und dann nach baldigem Einsturz (1511) bereits 1517 wiederhergestellt. Der Bau ist fünfschiffig, von mächtiger Breite, 291 Fuss weit bei 398 F. Länge; die Seitenschiffe haben neben sich Kapellenreihen; das Querschiff tritt nicht über das Langhaus vor, der Chor, ehemals gerade schliessend, hat in der Renaissancezeit eine unbedeutende Absis erhalten. Die Wirkung ist imposant und bei geringer Erhebung des Mittelschiffes und kleinen Oberfenstern hallenartig weit und licht; das Aeussere hat fialengekrönte Streben und Strebebögen, die Façade schliesst ohne Thurm in der Mitte horizontal ab.



Pfeilerkrönung in S. Juan de los Reyes zu Toledo. (Nach Villa-Amil.)

Andre Gebäude dieser Epoche sind: die Kathedrale von Gerona (seit 1416), die Kathedrale zu Zaragoza mit gleich hohen Schiffen; die Kathedrale von

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 58 (2).

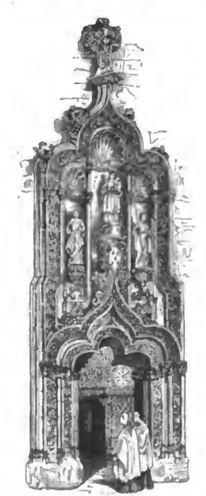
Huesca (seit 1400); die Pfarrkirche von Daroca (1441); die Kirche S. Maria la Antiqua zu Fuenterrabia, an der sich französischer Einfluss geltend zu machen scheint; sodann als vorzüglich bedeutende Denkmale des 16. Jahrhunderts die Kathedrale von Salamanca, seit 1513 als stattliche Hallenkirche erbaut, und die Kathedrale von Segovia, seit 1522 in Nachahmung des reich entwickelten französischen Hochbausystemes errichtet. — Ferner die Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo, 1494—98 von Ferdinand und Isabella erbaut, eins der glänzendsten Prachtstücke spanischer Dekoration, mit entschiedenem Uebergange zu den Formen der Renaissance, u. a. m.



Ansicht dér Kathedrale von Burgos. (Nach Chapuy.)

Am freiesten entfaltet sich die üppig reiche Dekoration dieser Spätzeit an den Einzeltheilen, Façaden, Kapellen u. dergl.,

welche in dieser Epoche den älteren Monumenten hinzugefügt wurden. Die reichste und gewaltigste der spanischen Kirchen-Façaden zeigt die Kathedrale von Burgos. [1] Der Mittelbau hat zwei grosse Spitzbogenfenster und darüber eine zierliche Gallerie als Abschluss; die beiden Thürme sind auf den Ecken nach Art der deutschen Façadenanlagen angeordnet und, obgleich ohne achteckiges Obergeschoss, mit schlanken achteckigen Steinspitzen bekrönt, welche eine reiche Maasswerkdurchbrechung zeigen. Als Meister dieser Theile wird ein Deutscher, Johann v. Köln, seit 1442 aufgeführt, doch entsprechen die etwas derben und schweren Einzelheiten nicht dem edlen, feinen Gefüge der rheinischen Gothik. — Sodann wurde seit 1487 dem Chor die Capelle del Condestable hinzugefügt, eins der üppigsten Prachtstücke der spanischen Gothik, mit zackenbesetzten Bögen, mit geschweiften Bogennischen und allen erdenklichen Zierformen dieses Styles versehen. Auch die im J. 1539 eingestürzte Kuppel der Vierung erhielt eine Wiederherstellung bis 1567, wobei bereits entschiedene Mischung mit den Elementen der Renaissance eintrat.



Thür des Kapitelsaals in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

An der Kathedrale von Toledo wurde die ungleich angelegte Façade in dieser Zeit an der Südseite durch einen Thurm geschmückt (1380—1440), der unterwärts viereckig, mit Maasswerk dekorirt, aber achteckig mit späterer barocker Spitze erscheint. Ausserdem ist das „Löwenportal“ am südlichen Querschiff ein prächtiges spätgothisches Werk, jedoch mehr im Style französischer Gothik, seit 1459 durch Annequin de Egas aus Brüssel ausgeführt. Werke höchster Pracht in ächt spanischem Geiste sind dagegen die Capelle Santiago, vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Lettner des Chores, und die im Mittelschiffe belegene Capilla mayor. Aehnlich reich, mit maurischen Formen vermischt, die Thüre des Kapitelsaales der Kathedrale.

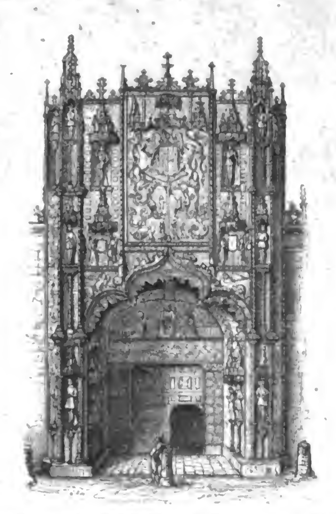
Auch die Kathedrale von Leon empfing in dieser Spätzeit Einzelnes an äusserer Ausstattung, so namentlich den südlichen Thurm der Westseite, schlank und leicht, in den ausgebildeten Formen der Gothik und mit luftiger, maasswerkgeschmückter Spitze. — Ausserdem noch mehrere

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 58 (3, 4).*

ebenfalls durch die schlank durchbrochenen Helme an die deutsche Gothik erinnernden Thürme. So an der Karthause von Miraflores, wo derselbe Meister Johann von Köln genannt wird; so an der Klosterkirche Santa Cruz zu Segovia, der von S. Felix zu Gerona, an der Kathedrale von Barcellona und als glänzendstes Beispiel an der Kathedrale von Oviedo.

Nicht minder zeigen manche Kreuzgänge den ganzen Reichthum dieses dekorativen Styles, zum Theil mit Renaissanceformen verschmolzen. So der Kreuzgang des Klosters S. Salvador zu Oña (1495—1503), der von S. Franzisco el Grande zu Valencia, der der Kathedralen von Segovia, von Siguenza (1507) und von Leon. U. a. m.

Mancherlei andere Anlagen, dem öffentlichen wie dem Privatleben angehörig, haben eine ähnliche Prachtausstattung, bei welcher die den Kreuzgängen entsprechenden Arkaden der freien Hofräume eine wichtige Stelle einnehmen. Ein Glanzwerk dieser



Portal des Collegiums S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

Art ist das Collegium von S. Gregorio zu Valladolid, 1488 bis 1496 erbaut, mit prächtig dekorirter Façade und einer in den

verschiedenen Mischformen phantastisch reich durchgeführten Arkadenhalle. Aehnlich die Universität von Salamanca, gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Ferdinand und Isabella gegründet; die Börsen von Valencia (1452) und von Palma auf Majorca, ein vorzüglich bedeutsamer, ritterlich stattlicher Bau; die Audiencia Real zu Barcellona. — Ausserdem Palläste zu Valencia, Segovia, Zamora u. a. O., oft mit entschieden maurischen Reminiscenzen. U. a. m.



Arkade im Hof des Colleginms S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

In Portugal gilt als gefeiertes Hauptwerk dieser Spätepoche das Mausoleum D. Emanuel's an der Ostseite der Kirche von Batalha, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, ein achteckiger Bau mit Kapellen und — unvollendet gebliebener — Kuppel von 65 F. Durchmesser, massenhaft und bedeutsam in der Anlage, dazu bedeckt mit bunter gothisch-maurischer Flächendekoration. — Derselben Spätzeit gehört die 1499 gegründete Klosterkirche S. Geronymo zu Belem, in gothischer Constructionsweise, jedoch mit vorherrschendem Halbkreis- und Hufeisenbogen und mit maurisch-gothischen Details; ferner der kleine Hof des Pinha-Klosters zu Cintra, unten mit rundbogigen, oben mit flachbogigen reich geschmückten Arkaden umzogen.

Italien.

Die italienische Gothik wird bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Renaissance in ihrem Bestehen gefährdet, und wie es schon in der vorigen Epoche nicht an Beispielen von der Wiederaufnahme antikisirender und im Allgemeinen rundbogiger Elemente fehlte, so wird nun durch die neu auftretende Wiederbelebung der Antike die Architektur mehr und mehr des mittelalterlichen Gepräges entkleidet. Am längsten dauerte in Oberitalien die Herrschaft der gothischen Tradition, und selbst die erste Epoche der Renaissance verband sich hier noch mit mancherlei Reminiscenzen mittelalterlicher Kunstrichtung. Die Denkmäler Oberitaliens werden daher in der Betrachtung den Anfang zu machen haben.

In Mailand giebt S. Maria delle Grazie (1463 gegründet) ein bemerkenswerthes Beispiel für die weiträumige italienische Innendisposition, die mehr auf die Breite als auf die Höhe geht; das Mittelschiff hat in seinen wenig erhöhten Oberwänden keine Fenster; an die Seitenschiffe schliesst sich jederseits eine Kapellenreihe. — Ausserdem wurde am Dom zu Mailand, wie schon oben bemerkt, in der ganzen Schlussepoche der Gothik noch fortgearbeitet. — In Venedig gehört die in glänzend schweren Spätformen behandelte Façade von S. Maria dell Orto (nach 1473) hieher.

An Profanbauten ist aus dieser Epoche ebenfalls nicht so viel Erhebliches zu erwähnen. In Venedig datirt die „Porta della Carta“, die Verbindungshalle zwischen dem an der Piazetta gelegenen Flügel des Dogenpallastes und der Marcuskirche, vom J. 1439. Von einem Maestro Bartolommeo ausgeführt, zeigt sie die charakteristisch bunten schmuckvollen Formen der Spätzeit. — Ein bedeutender Bau ist der im J. 1457 nach den Plänen des Antonio Filarete begonnene ältere Theil des Ospedale Maggiore zu Mailand, an welchem die gothischen Formen, namentlich spitzbogige Arkadenfenster, mit Renaissance-Motiven, Wandsäulen mit Halbkreisbögen und antikisirende Gesimse, in glücklicher Weise verschmolzen erscheinen; die Ausführung in gediegenem Backsteinmaterial. —

In Toscana, wo die Renaissance zuerst auftrat, haben wir von spätgothischen Werken nur die Loggia degli Ufficiali zu Siena vom J. 1417 als eine verkleinerte Nachahmung der Loggia dei Lanzi aufzuführen.

Eine etwas reichere Nachblüthe erlebt die Gothik in Sicilien, jedoch in den dieser Gegend eigenthümlichen, das Wesen des Styles stark umgestaltenden Besonderheiten. An der Kathedrale zu Palermo datirt das Portal der Westseite, mit bunten Marmorsäulen, reicher Bogengliederung und kräftiger Umrah-

mung, aus d. J. 1421, das ähnliche Portal der Südseite [1] vom Jahr 1426, die damit verbundene Vorhalle mit stark überhöhten Spitzbögen auf Säulen vom J. 1450. — Die Kirche Sta. Maria degli Angeli (la Gangia) daselbst, seit 1430 aufgeführt, hat abweichend von den übrigen Monumenten des Landes ein fein entwickeltes Rundbogensystem. Andere spätgothische Kirchen Palermo's bleiben dem Spitzbogen treu; so die Kirche des Spedale grande seit 1433; die zerstörte Kirche S. Maria dello Spasimo vom Jahr 1506, und die um 1512 erbaute S. Maria delle Grazie.

Die späteren Palläste zu Palermo haben einen entschieden nordischen Charakter. Dahin gehören: der Pal. Aiutami-Cristo vom Jahr 1485, unten mit flachbogiger, oben mit spitzbogiger Säulenhalle; der Pal. Patilla, jetzt Kloster della Pietà, vom Jahr 1495, der an die spätgothischen Schlossbauten Englands erinnert. — Andres der Art in Taormina.

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 58 (7).

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

Zweite Abtheilung.

Mit zahlreichen Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1859.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

INHALT

der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes.

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

Drittes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Viertes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Fünftes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Sechstes Kapitel.

Die bildende Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Seite

Siebentes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Achtes Kapitel.

Verzeichnisse.

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des romantischen Zeitalters; sie beginnt mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der romantischen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das 16. Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von der romantischen, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-occidentalischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des romantischen Zeitalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des gothischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so viel

als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt wiederum ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt, welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der sich gleich bei ihrem Beginne zeigt und der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nämlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. So hat man eigentlich nicht sowohl von einer modernen Kunst, als eher nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Die Gothik, welche bisher mit ihren Bau- und Zierformen die Malerei und Sculptur beherbergt und beherrscht hatte, war schon an sich der Ausgelebtheit nahe und passte nicht mehr zu der veränderten allgemeinen Sinnesrichtung; der Realismus aber, welcher jetzt die Oberhand bekam, ist schlechthin geneigt, sich gegen jede Umgebung und Einrahmung zu isoliren und unabhängig zu erklären. Zugleich jedoch brachte eine grosse allgemeine, wesentlich von Italien ausgehende Culturströmung: die Verehrung des Alterthums, auch die antike Architektur wieder empor und diese erschien nun als das ewig Neutrale und Weltgültige sowohl gegenüber den beiden andern Künsten, als in ihren besondern Aufgaben. Die Grösse und Originalität, mit welcher nun die Renaissance die antiken Formen handhabt, kann es doch nie vergessen machen, dass diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältniss standen, und dass die Dekoration, als ein Aeusserliches, nimmer zu einer lebenvollen Kunst führen kann. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine zweite Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was die letzteren anbetrifft, so könnte es zwar ebenfalls scheinen, als ob auch sie durch jenes realistische Streben und durch das Studium der Antike auf einer verhältnissmässig niedrigen und von der letzteren abhängigen Stufe hätten müssen festgehalten werden. Dies war jedoch — ob im Einzelnen auch manche befangene und unselbständige Richtung hervortreten

mag — im Allgemeinen und Wesentlichen keineswegs der Fall. Jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das occidentalische Volksleben durchdrungen hatte, bewiesen auch hier ihre Kraft. War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben wiederum ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Fördernisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der germanischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten. — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wiederum wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen

stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des 15. Jahrhunderts bezeichnet den Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des 16. Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wiederum in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem 17. Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigstens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme bezeugen. Von der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt wiederum ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

ERSTES KAPITEL.

DIE MODERNE ARCHITEKTUR BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

---

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur [1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen Formen, welche sich der erwachenden historisch wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der gothischen Periode durch das Streben nach einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte) Gewölbebau

[1] Vgl. Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen klassischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts.) — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome; — Dieselben, choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs; — u. a. m.

der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. In ihren edlern Schöpfungen aber erreicht die moderne Architektur auch alle diejenigen Vorzüge, welche mit einer solchen Richtung irgend vereinbar sind, und der Entartung des spätgermanischen Baustyles gegenüber im Ganzen einen bedeutenden Fortschritt ausmachen. Und selbst neben dem reingothischen Styl mit all seiner Hoheit und Fülle spricht doch auch Manches zu Gunsten der modernen Architektur. Verkennen wir nicht, dass jener bei einer vollkommen consequenten Durchführung ein System strebender Kräfte aufstellt, welches schon nicht mehr bloss ein geniessendes Auge, sondern, gleich einer kunstreich gearbeiteten Fuge, einen nachrechnenden Verstand erfordert; — dass z. B. das Streben- und Thürmchenwerk am Acussern eines Langschiffes und vollends eines Chores mit Kapellenkranz nur als dekorative Masse unmittelbar, als organisches Ganzes aber erst mittelbar wirkt. Dieser Gliederungsweise stellt die neuere Architektur, wenigstens die italienische um 1500, eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. War der gothische Styl ganz in seinem Zwecke aufgegangen, den Sieg über die Horizontale, über die getragene Last bis in die äussersten Consequenzen zu verfolgen, so ist hier von constructivem Organismus nur soviel gegeben als das Auge verlangt; hatte der germanische Styl im höchsten Sinne den Rhythmus der Bewegung ausgebildet, welcher den Blick rastlos emporzieht bis zum Schlussstein der Gewölbe, zur Kreuzblume der Giebel, so ist hier ein R h y t h m u s d e r M a s s e n durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der gothische Styl schon um seines Princips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Theiles aus dem Studium der antiken Bautrümmer hervorgehen; vielmehr ist er eine der Aeusserungen jenes hohen Sinnes für Maass und Schönheit, welcher jene Epoche der italienischen Kunst durchdrang. Man mag diese Richtung der Baukunst eine m a l e r i s c h e nennen, insofern sie von der Construction nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken, dem Gebiete der Schaubarkeit angehören und eine Geltung für sich haben, während die Einzeltheile eines gothischen Gebäudes streng genommen ohne das Ganze nicht verständlich sind. In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnissvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriss, weil sie den Verhältnissen unterthan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen

Gedankens sind. Endlich hat dieser Styl vor dem gothischen eine unbestreitbare Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Façaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur dass diese allerdings nicht mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Obigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die eben bezeichnete Richtung der letzteren mit sich, dass hier die Unterschiede ungleich geringer ins Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts.

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre eigenthümliche Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das gothische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war. Wenn uns einerseits an ihren gothischen Bauten der rein dekorative Gebrauch oder Missbrauch der aus dem Norden überkommenen Einzelformen und der Mangel an organischer Durchbildung empfindlich auffiel, so war auch unter dieser entlehnten Hülle das Regen eines neuen Geistes nicht zu verkennen, welcher statt der rhythmischen Bewegung des nordisch Gothischen die Schönheit des Raumes und der Massen zum Lebensprincip hatte. Dieser neue Sinn musste schon an sich die Architektur — seit überhaupt die Bande des Germanismus sich aufzulösen begannen —

dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke gothischen Styles ausführen, während der letztere diesseit der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des 15. Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein eigenthümlich anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip — und trotzdem doch nur unvollständig — aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des 15. Jahrhunderts länger verfolgt, hätte sie sich nicht späterhin einem vorgeblich antiken, in der That aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahirten Canon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schönern Organismus des Einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Pallast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne durch eine vorgesetzte Schein - Architektur auf eine dem Auge gefällige, immerhin jedoch conventionelle Weise belebt zu sein; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe viel mehr als eine müssige Dekoration. Auch die kirchlichen Gebäude erhielten eine analoge, bisweilen anmuthige und grossartige Gliederung. Das Innere zeigt zunächst eine geschmackvolle Umgestaltung der mittelalterlichen Dispositionsweisen; so findet sich in einigen Kirchen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölbanlagen nach römischer Art, mit massigen, durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, ehemals im byzantinischen Reiche ausgebildeten Weise. Ausserdem hat das ganze 15. Jahrhundert ein Ideal des Centralbaues verfolgt, wozu das Pantheon in Rom den nächsten Anlass gab;

über den absoluten Vorzug der centralen Anlagen herrschte, wie es scheint, kein Zweifel. Ein specifischer Widerwille gegen das Kreuzgewölbe, welches für die longitudinale Bewegung des gothischen Kirchenbaues so wesentlich gewesen war, ist nicht zu verkennen.

Mit der Erneuerung antiker Bauformen ging eine hohe Ausbildung der ganzen dekorativen Kunst in demselben Sinne Hand in Hand. Gemäss dem echten Prachtsinn und Reichthum des damaligen Italiens erhielten nicht nur alle beweglichen und unbeweglichen Geräthe, Einbauten, Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Bekleidungen u. s. w. die reichste Ausstattung, sondern auch die Architektur selbst füllte sich mit schmückenden Einzeltheilen an und bediente sich zu diesem Ende oft der kostbarsten Incrustationen.

Wir unterscheiden in der Periode des 15. Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen.[1] Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toskanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1444) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der kolossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi verliess in ihr den gothischen Styl, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet.) — Dann rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; die letztere erst nach seinem Tode und nicht ohne Willkür ausgeführt; das Motiv bei beiden ähnlich, doch nicht identisch; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen; in S. Spirito ist ein Umgang um Chor und Querarme herumgeführt. Leider fehlen beiden Kirchen die Façaden, welche, nach des Meisters Absicht ausgeführt, den grössten Einfluss auf die Nachfolger hätten ausüben müssen. Kleinere Kirchenbauten Brunelleschi's: diejenige in der Badia von Fiesole, mit Tonnengewölbe und Seitenkapellen; die reizvolle

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 64.*

Capelle der Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz und der nur aus geringen Mauer-Anfängen und Zeichnungen bekannte Kuppelbau Agli Angeli daselbst, mit einem Kapellenkranze ringsum. — Neben mehreren städtischen Hallen und Pallästen ist noch als Klosteranlage Brunelleschi's die genannte Badia unweit Fiesole merkwürdig. Ausserdem erbaute er den Pallast Pitti zu Florenz, ein kolossales, in seiner Einfachheit höchst grossartig wirkendes Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Pallastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Pallast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Palläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den folgenden Baumeistern, der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Palläste aufgeführt wurden, durch ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster u. s. w. — Hieher gehört, als eins der wichtigsten Beispiele, der Pallast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi für Cosimo Medici baute (jetzt Pallast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. — Reste von Anlagen Michelozzo's enthalten: der Pal. Tornabuoni (jetzt Corsi) zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiuolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w.; ausserdem gehören ihm die wichtigsten Theile der Klosterbauten von S. Marco und S. Croce. Er scheint überhaupt für den Hallenbau der Häuser, Palläste und Klöster des neuen Styles, womit sich nunmehr Florenz anfüllte, im Wesentlichen die Richtung angegeben zu haben. — Verwandten Styl mit dem Pallast Riccardi zeigt der Pal. Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im Jahre 1489 begonnen und von Simone Cronaca (erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem Pallast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz und die einfache, treffliche Kirche S. Francesco al monte vor der Stadt erbaut.

In Siena finden sich einige bedeutende Palläste, welche in

Anlage und Einzelbildung der genannten florentinischen nahe verwandt sind: Pal. Nerucci, Pal. Spannocchi, und vorzüglich der Pallast Piccolomini (begonnen 1469, jetzt der Regierungspallast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesischen Bauten der Zeit (worunter die luftige Loggia del Papa), gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo Rosselini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1] Von Francesco di Giorgio selbst ist die einfachschöne Kirche Madonna del Calcinajo unweit Cortona (1485 begonnen) auf unsere Zeit gekommen: ein griechisches Kreuz, wovon drei Arme im Halbkreise geschlossen sind, die Façade in drei Geschossen mit Giebelfeld, die Kuppel ein späterer Zusatz.

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen versehene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457—1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des obengenannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom baute er den sogenannten venetianischen Pallast, dem er ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge gab, als an den florentinischen Bauten ersichtlich wird, ausserdem aber auch einen (nur geringstentheils vollendeten) Hof mit einem System von Pfeilern mit Halbsäulen in zwei Stockwerken, welcher das frühste Denkmal dieser Gattung ist; in Neapel schreibt man ihm, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — Baccio Pintelli, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Montorio, vielleicht auch die älteren Theile von S. Maria della Pace, u. a. zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut; an S. Apostoli

[1] v. Rumohr, Italienische Forschungen, II. S. 177, ff. — Vgl. v. Reumont, im Kunstbl 1843, No. 8—13.

und S. Pietro in Vincoli gehören ihm die Façaden; an S. Spirito vielleicht der einfach treffliche Glockenthurm. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Pallast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist; ausser ihm arbeitete dafür der Dalmatiner Luciano Laurana.[1] Das Gebäude galt von Anfang an als classisch in seiner Art, weniger wegen des Aeussern, als wegen des einfach eleganten Haupthofes, der schönen und bequemen Anlage und der prachtvollen Dekoration. — Giuliano di San Gallo (1443—1517) ist berühmt durch eine der vollkommensten kleinen Centralanlagen mit Kuppel über griechischem Kreuz: die Madonna delle Carceri zu Prato und durch den zwischen Haus und Pallast eine zierliche Mitte haltenden Pallast Gondi in Florenz; in Rom gehört ihm der Klosterhof bei S. Pietro in Vincoli und vielleicht die Façade von S. Maria dell' anima. Sein berühmterer Bruder Antonio di San Gallo (gest. 1534, zubenannt der Aeltere, zum Unterschied von ihrem Neffen Antonio d. J.) gab in der Kirche von Montepulciano jenes centrale Baumotiv in sehr bedeutsam gesteigerter Weise und schon in der Detailformation des 16. Jahrhunderts wieder; in Arezzo ist von ihm die sehr schöne dreischiffige Pfeilerkirche der Annunziata. Wie in allen damaligen italienischen Festungsbauten so erkennt man ganz besonders in denjenigen dieses Meisters den Zug zum Schön-Monumentalen. Von ihm ist die Veste von Cività Castellana. — Ein pistojesischer Baumeister dieser Zeit, Ventura Vitoni, gestaltete die Kirche der Umiltà in Pistoja als grosses Octogon mit einer sehr edeln und reichen gewölbten Vorhalle. Kleinere Kirchen von demselben ebenda.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich Leo Batista Alberti (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschiedner gelehrten Studium des klassischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aedificatoria.* So sind auch seine Architekturen diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Palläste Rucellai her; ebendort der als Rotunde mit Kapellennischen ringsum gestaltete Chor von S. S. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die

[1] Neueres Prachtwerk von Arnold.

Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage gothischen Styles sichtbar werden), gilt als ein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkürlich, in den Formen eines römischen Triumphbogens dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Nächst den florentinischen Bauschulen des 15. Jahrhunderts erscheint besonders die von Venedig von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Pallast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits in den venetianischen Pallästen des romanischen und des gothischen Styles entgegengetreten war; der offne heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmack in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Palläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Palläste von Toskana, durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar wiederum weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen Zugehörige anzuweisen. Besonders

zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Pallästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Haupttheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Palläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration versehen. — Der Pallast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlogen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Pallast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Pallast Contarini, 1504; wiederum etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmack ausgeführt. — Der Pal. Trevisan hinter dem Dogenpallast. — Der Pallast dei Camerlinghi neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Hauptbauten vom Ende des 15. Jahrhunderts sind endlich die Procurazie vecchie am Markusplatze, von Mastro Bartolommeo Buono Bergamasco erbaut, die Façade bestehend aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen, — und die Hoffaçaden des Dogenpallastes, seit 1500 von Ant. Bregno und Ant. Scarpagnino offenbar unter schwankenden äussern Einflüssen, aber mit höchst ausserordentlicher Detailpracht erbaut; daran die Riesentreppe und links eine sehr artige kleine Façade eines Anbaues, von Gugl. Bergamasco um 1520.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-gothischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. Sodann die kleine, prachtvoll dekorirte Kirche S. Maria de' Miracoli, 1480 von Pietro Lombardo erbaut, einschiffig, die Kuppel über dem quadratischen Chor. — Andere Kirchen folgen jenem byzantinischen Typus der Anlage, als deren frühes Beispiel S. Giacometto di Rialto gilt, indem sie ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und einer Mittelkuppel auf vier Säulen oder Pfeilern bilden, hinten eine oder drei Tribunen. So S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo (?) erbaut, und deren mehr oder weniger treue Nachahmungen S. Felice (Schule der Lombardi), S. Giovanni

Elemosinario, 1527 von Scarpagnino erbaut, u. a. m. — Nicht direkt byzantinisch, wohl aber von der Markuskirche entlehnt, ist die mehrmals in grössern Kirchen mit grosser malerischer Wirkung behandelte Anordnung der das Hauptschiff bedeckenden Kuppeln auf je vier Pfeilermassen mit Durchgängen, die ebenfalls wieder kleine Kuppelräume bilden; zwischen diesen Pfeilermassen spannen sich die Tonnengewölbe, welche die Kuppeln tragen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist die von Giorgio Spavento begonnene, von Tullio Lombardo fortgesetzte und 1534 vollendete Kirche S. Salvatore in Venedig; grossartiger noch S. Giustina in Padua, begonnen 1521 von Andrea Riccio, ein Gebäude von edelster Harmonie, wenn nicht die Rivalität mit der Kirche S. Antonio zu einer unschönen Vervielfachung der thurmartigen Kuppeln geführt hätte. — Von den Brüderschaftsgebäuden (Scuole) in Venedig sind vorzüglich zu nennen: die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und brillante Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut, im Inneren mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino, vielleicht nach einem Entwurf des Pietro Lombardo.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco dei Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant durch Feinheit des Details ist dagegen der Rathspallast (Palazzo del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, sowie später in Verona die dortige massive Brücke. —

In den Städten des venezianischen Festlandes kommt noch einiges sehr Bedeutende aus dieser Schule vor: in Treviso der Dom, von Pietro und Tullio Lombardo, nebst andern Kirchen etc.; in Brescia die prachtvolle Kirche S. Maria de' miracoli mit 4 wunderlich auf die Kreuzarme vertheilten Kuppeln etc. In vielen andern Bauten derselben Gegenden aber überwiegen andere oberitalische Schattirungen dieses Styles; so in der zierlichen Loggia del consiglio zu Padua, von dem Ferraresen Biagio Rossetti; in einer Anzahl kleiner Façaden zu Vicenza; in den damaligen Kirchen von Verona, unter welchen S. Maria in organo, eine Basilika mit Tonnengewölbe, am meisten interessantes Detail enthält; — endlich in dem mächtigen Palazzo communale zu Brescia (erbaut 1508 von Formentone, vollendet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) u. A. m.

In ganz Oberitalien war der monumentale Geist äusserst rege, und als der neue Styl, ohne Zweifel wesentlich von Florenz aus, dorthin gelangte, wurde er nirgends knechtisch angenommen, sondern ging fast in jeder Stadt eine besondere Verbindung mit jenem Geiste ein. Hier lebt der Typus dieser Frührenaissance bis weit ins 16. Jahrhundert hinein.

Mailand unter dem letzten Visconti und noch mehr unter dem ersten und dem dritten Sforza füllte sich mit Werken an, welche den Charakter einer heitern Pracht, sowohl in weissem Marmor als in Backstein auf das Glücklichste darstellten (während der Fortbau des Domes und vielleicht eine noch nicht erloschene eigene Geschmacksrichtung auch noch den gothischen Styl einige Zeit am Leben erhielt). Schon die hier thätigen Florentiner repräsentiren diesen ganz eigenthümlichen mailändischen Prachtstyl: Antonio Filarete (eigentlich Averulino) der Erbauer der ältesten Theile des Ospedal maggiore, und Michelozzo (S. 568), welcher hier die grosse Backsteinkapelle hinter S. Eustorgio und den (noch im Umbau beachtenswerthen jetzigen) Pal. Vismara erbaute. — Dann wurde mit directer Absicht das Höchste des baulichen und plastischen Luxus erstrebt in dem Weiterbau der schon in gothischer Zeit begonnenen Certosa von Pavia; die Marmorfaçade des Ambrogio Borgognone (1473 u. f.) mit dem edelsten und reichsten, aber für die Gesammtwirkung grösstentheils werthlosen Detail, und die beiden Backsteinhöfe. — Eine weitere Reihe von Denkmälern gilt als Jugendarbeiten des Bramante von Urbino, wobei selbst die Mitwirkung des Lionardo da Vinci als möglich betrachtet wird: vor Allem der Chorbau von S. Maria delle Grazie zu Mailand, grossartig malerisch sich aufbauend, mit glänzend origineller, gemässigter Dekoration in Stein und Backstein; — sodann S. Satiro, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, aussen schon classicistisch in Backstein; — daran stossend eine sehr schöne achteckige Sakristei, unten mit Nischen, oben mit einem Umgang; — mehrere Klosterhöfe; — das prächtige Fragment einer Halle links von S. Ambrogio; — endlich S. Maria presso S. Celso, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, Kuppel und Chorumgang; vor der (neuern) Façade eine vierseitige Pfeilerhalle, deren Styl bereits zu hoher, classischer Schönheit geläutert ist.[1] Von Pallästen jener Zeit ist selten mehr als der Säulenhof erhalten; z. B.: die beiden im sogen. Broletto; bisweilen sind die Bogenfüllungen mit Medaillons geschmückt, welche sammt allen Profilirungen von Backstein sind. — Eine sehr eigenthümliche

[1] Andere Bauten, wo der Name Bramante's beinahe zum blossen Gattungsnamen geworden, übergehend, müssen wir nur die Vorhalle des Domes von Spoleto erwähnen, weniger weil sie zwischen die mailändische und römische Zeit des Meisters versetzt wird, als wegen ihrer hohen Eleganz, wer auch der Urheber sei.

Kirchenanlage ist die des Monastero maggiore, von Giovanni Dolcebuono; ein Langhaus mit Kreuzgewölben, begleitet unten von viereckigen Nischen, oben von einer luftigen Gallerie, durchweg bemalt und auch in den Gliederungen auf Bemalung berechnet. — Eine grosse achteckige Grabkapelle des Hauses Trivulzio (1518) dient als Eingangshalle der Kirche S. Nazaro.

In Como vollendete Tommaso Rodari seit 1513 den gothisch begonnenen Dom, indem er das Motiv im Sinne der Renaissance, und zwar schon in fast classicistischer Würde umdeutete. Ihm schreibt man auch die elegante Marmorfaçade der Kathedrale von Lugano zu.

In den Städten an der Via Emilia südlich vom Po herrscht der Backsteinbau sehr wesentlich vor und entwickelt an kirchlichen sowohl als an profanen Gebäuden eine reizvolle, bisweilen grossartige Dispositions- und Compositionsweise und ein eigenthümlich reiches Detail [1] des Aeussern, während der Schmuck des Innern eher dem Stucco und der Malerei überlassen bleibt. Die Kirchen sind meist Langbauten mit nur wenig erhöhter, aussen polygoner Kuppel, welche ein ziemlich flaches Zeltdach trägt.

In Piacenza ist Madonna della campagna ein Centralbau, S. Sisto dagegen eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe von glänzend reicher Gesammtanlage. In Parma zeigt S. Giovanni, erbaut 1510 von Bernardino Zaccagni, eine ähnliche Disposition, aber mit Pfeilern und mit edlerm malerischem Schmuck; daneben zwei treffliche Klosterhöfe. La Steccata daselbst ist eine Centralanlage desselben Meisters vom J. 1521; ein griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, einer Kuppel und abgesonderten Eckräumen. — In Modena die sehr tüchtige Backsteinfaçade von S. Pietro. — In Bologna ist S. Bartolommeo di porta ravegnana eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe und reicher äusserer Pfeilerhalle von Formigine; sodann gehört hieher der Innenbau von S. Giacomo; einschiffig mit einer Folge von Kuppeln und je drei Wandnischen zwischen den nach innen gerückten Strebepfeilern; San Michele in Bosco ist einschiffig mit Kreuzgewölben; Façaden dieses Styles finden sich an Madonna di Galliera und an Corpus Domini. — Im Profanbau nimmt Bologna damals eine der ersten Stellen ein; die Sitte, das Erdgeschoss der Häuser durchgängig als Strassenhalle zu gestalten, verbunden mit den heitern und reichen Formen der Kapitäle, Bogenprofile, Fenster und Gesimse — fast Alles in Backstein — verleiht hier ganzen Strassen einen ausserordentlichen Charakter; auch die Hallen der Höfe sind zum Theil von grosser Anmuth. Aus dem 15. Jahrhundert ist besonders zu nennen: Palazzo Fava, Pal. Bevilacqua (mit einer ausnahmsweise barock

[1] Dieses Detail mehr als die Wirkung der Ensembles findet sich dargestellt in dem Werk von Runge: italienische Backsteinbauten etc.

diamantirten Façade, aber dem schönsten Hofe, wahrscheinlich von Gaspero Nadi) u. s. w. Aus den ersten Zeiten des 16. Jahrhunderts Pal. Bolognini und Pal. Malvezzi-Campeggi, beide von Formigine, welcher jedoch an spätern Arbeiten sich dem strengern Classicismus auf nicht sehr glückliche Weise nähert. — In Ferrara ist S. Maria in Vado (seit 1475 von Biagio Rossetti und Bartol. Tristani erbaut), eine einfach tüchtige Basilika mit Flachdecke, während S. Francesco (1494 von Pietro Benvenuti) und S. Benedetto (um 1500 von Gianbattista und Alberto Tristani) glänzend reiche Anlagen mit Tonnengewölben von Kuppeln unterbrochen oder mit reinen Kuppelfolgen darbieten. An der Certosa (seit 1498) ist die Aussendekoration der Seitenfronten besonders edel. Der mächtige Marmorthurm des Domes zeigt in seinen vortretenden Halbsäulen und Eckpilastern beinahe ein Zurückgehen auf romanische Formen. Von Profangebäuden ist, nach dem Untergang der estensischen Lustbauten, nichts mehr von erstem Range übrig; der Palazzo de' Diamanti (seit 1493) hat in seiner facettirten Façade schöne Verhältnisse; Pal. Schifa-noja (seit 1470) ist nur durch seine Wandmalereien wichtig. Von Privatpallästen hat Pal. Roverella eine zierliche Backsteinfaçade, Pal. Scrofa einen schlanken Säulenhof. (Die Säulen sind in Ferrara insgemein wieder marmorn, nicht aus Backsteinen zusammengesetzt). — Ausserdem gewähren die damals neu erbauten Quartiere von Ferrara ein besonderes Interesse als frühstes grosses Beispiel einer planmässig von oben geleiteten Stadtanlage.

Genua bietet im 15. Jahrhundert nichts von Bedeutung dar als die leichte und mit noch halbgothischer Pracht verzierte Johanneskapelle im Dom. — In Rom kommt neben den oben genannten Florentinern kaum eine künstlerische Kraft von höherer Bedeutung vor. — In Neapel sind die angeblichen Bauten des Andrea Ciccione kritisch wenig sicher; von Gianfrancesco Mormandi sind die alten Theile von San Severino und der einfach grossartige Pal. della rocca. Weit das schönste Gebäude Neapels, der Pal. Gravina von Gabriele d' Agnolo, ist durch neuern Umbau seines Werthes beraubt worden. — In Aquila (Abruzzen) ist die sehr prächtige Façade von S. Bernardino das Werk eines in jener Gegend heimischen Künstlers, Cola della Matrice, v. J. 1525, aber noch im Geist des 15. Jahrhunderts.

Neben und mit dieser Architektur entwickelt sich eine Fülle der Dekoration, welche oft nur einem unbedingten Reichthum nachstrebt, oft aber auch das reinste Verhältniss zu Stoff und

Bestimmung innehält und Werke von vollendeter Schönheit und Stoffangemessenheit hervorbringt. Die Formen sind geistvoll umgedeutete Bautheile, freie Nachbildungen von antiken Dekorationsgegenständen (Altären, Dreifüssen, Candelabern, Bronzegeräthen, gegen das J. 1500 hin auch die Malereien und Stucchi der Thermen etc.), auch manche aus dem frühern Mittelalter ererbte Motive, endlich oft sehr hoch und rein stylisirte, bisweilen beinahe zu unmittelbar aus der Natur entlehnte Gegenstände (Pflanzen, Thiere etc.). In den figürlichen Zuthaten, sowohl Einzelgestalten als Historien, war man von aller ängstlichen sachlichen Beziehung und Symbolik fast völlig frei. Mehrere der betreffenden Arbeiten werden bei Anlass des plastischen oder malerischen Inhaltes, dem sie zur Einfassung und Begleitung dienen, zu nennen sein; von den übrigen mag hier das Wichtigste angeführt werden.

In Marmor schufen hauptsächlich einige Florentiner von der Mitte des 15. Jahrhunderts abwärts das Ausgezeichnetste; von Desiderio da Settignano das schönstangeordnete und zumal in den Arabesken des Sarkophages vollkommenste Grabmal, das des Carlo Marzuppini in S. Croce in Florenz; von seinem Schüler Mino da Fiesole besonders die Grabmäler in der Badia ebenda und viele Arbeiten in Rom, dessen Dekoratorenschule wesentlich von Mino inspirirt erscheint. (Grabmäler in S. Maria del popolo u. a. a. O.; Sängertribune der sixtinischen Kapelle etc.). Später (seit 1505) erreichte Andrea Sansovino auch hierin das Höchste. (Die beiden Grabmäler im Chor von S. Maria del popolo). — In Siena das prachtvolle eine Weihbecken des Domes, von Jacopo della Quercia und mehrere Arbeiten der Familie Marzini um 1500: die Fronte der Libreria im Dom und der Altar in der Kirche Fontegiusta. — In Neapel eine Menge Altäre und Grabmäler des Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce und ihren Schulen, auf florentinischer Tradition beruhend; die Krypta des Domes (1492) mit überladener Marmorbekleidung. — In Venedig zwei prächtige Kamine im Dogenpallast; in S. Giovanni e Paolo das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478), von Alessandro Leopardo,[1] dem einzigen grossen Dekorator dieser Schule. — In Padua die prachtvolle Vorderfronte der Kapelle des Heiligen in S. Antonio, von den Mailändern Matteo und Tommaso Garvi. — In Bergamo die ganze Kapelle Coleoni an S. Maria maggiore. — Im Mailändischen war die grösste Werkstatt von Marmordekorationen, die es damals überhaupt gab, für die Façade der Certosa von Pavia beschäftigt (S. 574). Das Vegetabilische sowohl als das mehr Architektonische ist hier etwas derber und

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 73 (I).*

voller gegeben als bei den Florentinern, aber doch immer von grösster Schönheit. Als höchst glänzende Einzelarbeit im Innern der genannten Kirche ist das Grabmal des Giangaleazzo Visconti besonders zu erwähnen. Was von Grabmälern und Altären in mailändischen Kirchen vorkömmt, ist wesentlich von diesem Gebäude abhängig. (Gräber in S. Maria delle Grazie, in S. Maria della Passione etc.) Von einem der Sculptoren der Certosa, Andrea Fusina von Mailand, ist im Dom von Siena der Altar Piccolomini, ein Werk der edelsten Pracht, gearbeitet.

Für die Dekorationen in glasirter Terracotta ist die in jedem Betracht einzige Werkstatt des Luca della Robbia und seiner Familie in Florenz kaum minder bewunderungswürdig als für die figürlichen Bestandtheile. Die wohlthuendste Eintheilung und Einfassung verbindet sich mit dem klarsten Verhältniss zwischen dem plastischen Ornament und den wenigen Farben.

Im Erzguss stellte Ghiberti mit seinen Thüren des Baptisteriums zu Florenz und deren Pfosten gleich zu Anfang des Styles ein unerreichbares Vorbild hin. Das Gitter der Madonnenkapelle im Dom zu Prato, von Simone, Bruder Donatello's, und Antonio Pollajuolo's Grabmal Sixtus IV. in S. Peter zu Rom zeigen bei grossem Reichthum ein weit geringeres Bewusstsein der wahren Aufgabe. Im Dom von Siena ist ein grosses chernes Ciborium des Lorenzo Vecchietta (1465 bis 1472), in der Kirche Fontegiusta ein kleineres, beide im Detail besonders elegant; von den ehernen und eisernen Fahnen- und Fackelhaltern, welche an den Pallästen der damaligen italienischen Grossen vorkommen, sind die am Palazzo del Magnifico zu Siena, von Antonio Marzini (1504) ganz vorzüglich schön. — In Oberitalien ist der grosse eherne Leuchter des Andrea Riccio in S. Antonio zu Padua (1507) als Inbegriff und Abschluss der ganzen paduanischen Kunstrichtung und als Vorbild mancher Späteren zu nennen; von einem Grabmal desselben Meisters finden sich in S. Fermo zu Verona noch die Basis mit trefflichen ehernen Sphinxen. — In Venedig sind aus dieser Zeit die ehernen Fussgestelle der Fahnenmaste auf dem Markusplatz ein höchst eleganter Erzguss des Alessandro Leopardo. — Unter den Arbeiten von Schmiedeeisen nehmen die Laternen und Fahnenhalter am Pal. Strozzi zu Florenz, erstere von Niccolo Grosso, genannt Caparra, die erste Stelle ein.

Das Stuhlwerk in den Chören der Kirchen und auch in feierlichen profanen Räumen sowie einzelne Thürflügel, Pulte etc. von Holz zeigen den dekorativen Geist dieser Zeit wiederum von einer ganz besonders glänzenden Seite. Das architektonische Gerüst besteht aus einem oft sehr schönen und phantasievollen Schnitzwerk, die Flächen aus eingelegter Arbeit (Intarsia), welche bald Arabesken, bald perspectivische Gebäude-Ansichten, bald einzelne Figuren und ganze Historien (oft sehr reich und in

delicatester Behandlung) darstellt. Diese langedauernden Arbeiten rühren zum Theil von Mönchen her, zum Theil aber auch von Künstlern, welche sich zugleich als Architekten und Sculptoren auszeichneten. Als Hauptwerke sind zu nennen: die Thür in der Sala de' gigli des Palazzo vecchio, von Benedetto da Majano; — das Wandgetäfel in der Sakristei von S. Croce ebenda; — die Chorstühle in S. Maria novella, von Baccio d'Agnolo; — im Dom von Pisa der Bischofsstuhl, von Gio. Batt. Cervellesi, und die Chorstühle, angeblich von Giuliano da Majano; — ferner die Arbeiten des Fra Giovanni da Verona, eines der grössten Meister in dieser Gattung: die Intarsien des Stuhlwerkes zu beiden Seiten des Chores im Dom von Siena (1503), und der hölzerne Candelaber, das Chorgestühl und das linke Wandgetäfel in der Sakristei von S. Maria in organo zu Verona; — die Werke des Fra Damiano da Bergamo: das Chorstuhlwerk von S. Domenico zu Bologna (bis um 1530), mit der weit grössten Menge trefflicher Historien, und dasjenige im Chor von S. Maria maggiore zu Bergamo; — von Antonio und Giovanni Barile: Reste einer Wandbekleidung in der Akademie zu Siena, und die Thüren der von Rafael ausgemalten Zimmer im Vatican (mit Intarsien des oben genannten Fra Giovanni da Verona); — von Stefano da Bergamo (um 1535) das glänzende Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia; im sog. Cambio ebenda (nach 1500) das Pult der Richter, eine vorzüglich schöne anonyme Arbeit; — von Zucchi und Testa: die Chorstühle von S. Giovanni in Parma, höchst ausgezeichnet sowohl in den geschnitzten als in den eingelegten Theilen, welche merkwürdige bauliche Ansichten darstellen. — Zu diesen Werken kommen noch zahlreiche prachtvoll geschnitzte Bilderrahmen (der in Marmor oder in Terracotta gefertigten nicht zu gedenken), sowie auch die allmälig in nordische Sammlungen übergehenden Truhen und andere Möbel.

Die dekorirende Malerei hatte im 15. und noch im 16. Jahrhundert vor Allem die Aufgabe, eine Menge von Häuserfaçaden zu schmücken, theils einfarbig, theils in vollen Farben, theils nur allo sgraffito (s. unten bei Anlass des Polidoro und Maturino). Es geschah theils in Gestalt von anmuthig und frei behandelten Scheinarchitekturen mit Laubwerk etc., theils durch figürliche Zuthaten und Historien, welche als Bilder eingefasst waren oder als Friese fortliefen. Es sind vorwiegend kriegerische, poetische oder pastorale Scenen aus dem Alterthum, seltener christliche Darstellungen. An solchen bemalten Façaden des 15. Jahrhunderts war vorzüglich Verona reich, doch ist das Meiste verwittert.

Im Innern der Gebäude sind vorzüglich die Gewölbe einer dekorirenden oder die Historien etc. möglichst reich einfassenden Malerei gewidmet; Einiges hievon wird unten erwähnt werden. Die

Verbindung mit reliefirtem Stucco, wozu das Studium antiker Thermenräume Anlass gab, findet sich vielleicht am frühsten in Pinturicchio's Malereien im Appartamento Borgia des Vaticans. (Ende des 15. Jahrhunderts.) In der Folge gab Rafael dieser ganzen Gattung die höchste Bedeutung und Gestalt, die sie in seiner Zeit überhaupt erhalten konnte.

§. 3. Die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts.[1]

Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben eine gewisse äussere Reinheit des Styles erreicht, zugleich aber auch jener mehr poetische Hauch, jene lebenvollere Phantasie etwas verringert, welche die Mehrzahl der Werke des 15. Jahrhunderts durchzogen hatten. Man blieb fortan bei denjenigen Regeln stehen, die man aus den antiken Monumenten und aus den Büchern des Vitruv glaubte entnehmen zu müssen. In der That aber sind diese überlieferten Formen im Dienste eines neuen Geistes auf neue Weise angewandt. Grosse malerische Massenwirkungen wurden jetzt damit erzielt, und so wenig man sich in der Composition des Ganzen — bei der so verschiedenen Bestimmung der Bauten — an römische Muster halten konnte, so tritt doch hierin wieder eine höhere geistige Verwandtschaft mit der altrömischen Baukunst hervor, nur dass diese in der Zusammenstellung des Ungehörigen noch immer ein Maass beobachtet hatte, welches seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts der neuern Baukunst allmälig fremd wurde. — Rom, wo seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen eigenthümlichen Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Seine Mailänder Bauten trugen, wie wir sahen (S. 574), noch ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts auszeichnet, und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 71 u. 87.

altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu einer strengeren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des 16. Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber auch jene beginnende grössere Kälte des Gefühles; namentlich ist zu bemerken, dass jetzt ein gewisser, ihm eigenthümlicher Mangel an Energie in der Formation des Details (der früher durch die freiere Lebendigkeit der Composition verdeckt war) ziemlich bemerkbar hervortritt. [1] Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Pallast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Pallast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpstlichen Pallast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Raphael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche. [2] Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau über einem griechischen Kreuz. Von kleinern Bauten ist der einfach schöne Klosterhof von S. Maria della Pace anzuführen, vielleicht auch die Façade von S. Maria dell' anima, welche gewöhnlich dem Giuliano di San Gallo zugeschrieben wird. Ausserhalb Rom's baute Bramante in dieser spätern Zeit die Kirche der Consolazione in Todi, ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Armen und einer hohen Kuppel.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls noch eine geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint Baldassare Peruzzi (1481—1536), der in Rom verschiedene Palläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeusseren mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Sodann

[1] Dieses und andere strenge Urtheile des Verfassers über Werke der Renaissance kann der Ueberarbeiter nicht theilen, glaubt sie aber auch nicht tilgen zu sollen. B. — [2] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders Platner in der Beschreibung der Stadt Rom II, S. 134, ff.

ist Palazzo Massimi ein Meisterwerk monumentalen Baues auf enger und unregelmässiger Grundfläche; das Detail, wesentlich doch nicht ängstlich classisch, ist vom Gediegensten jener Zeit, der Hof von grosser malerischer Wirkung. Am Pallast Altemps gilt die Anlage des Hofes mit Pfeilerhallen vorn und hinten als Werk Peruzzi's. In Siena gehören ihm eine Anzahl von Bauten geringen Umfanges, mit den mässigsten Mitteln, besonders in Backstein ausgeführt; so die Palläste Pollini und Mocenni, der kleine Hof bei S. Caterina etc. Ueberall zeigt sich eine treffliche, auf die Mittel berechnete Anlage. — Ein Schüler des B. Peruzzi war Sebastiano Serlio, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Pallaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann Raphael Santi, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch eine eigenthümliche Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Pallästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Pallast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, jetzt Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Pallast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen; ausgeführt ist nach seiner Angabe in Rom die Vorhalle von S. Maria della navicella und die an S. Maria del popolo angebaute Kapelle Chigi. Als Baumeister der Peterskirche (1518 bis 1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Raphael's sehr ähnlich ist der seines Schülers Giulio Romano (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkür, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor.

Gleichwohl sehen wir auch hier an einer seiner Hauptbauten, dem Pallast del Te, ein nüchtern schulmässiges Wesen vorherrschend. Ausser diesem führte er in Mantua viele andre Palläste aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilika mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio di San Gallo aus Florenz, Neffe der beiden gleichnamigen oben (S. 570) genannten Meister (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Pallast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Pallaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulentabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes (Obergeschoss, Kranzgesimse und Hofhallen) gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loretto zu Rom; so auch in dem, wiederum neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche, als deren Baumeister entworfen hatte. Als Festungsbaumeister schuf er das Castell von Perugia, das Hafencastell von Cività vecchia und Vieles andere, auch für das Auge bedeutende Formen und Massen. — In Florenz selbst war damals Baccio d'Agnolo (1460—1543) thätig, dessen Hauptverdienst in der eleganten Behandlung des einfachen florentinischen Häuserbaues besteht. (Pal. Bartolini etc.) Bernardo Tasso erbaute 1547 die schöne Halle des Mercato nuovo. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarotti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkür — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und

das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt, während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des A. San Gallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stete Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach A. di San Gallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz, — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm zu eigen sein konnte, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkürliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. In Florenz selbst schuf Giov. Antonio Dosio (geb. 1533) in fast ganz reinen Formen den Hof des Arcivescovato und die einfach schöne Façade von Palazzo Larderel, und Giorgio Vasari (1512—1574), sonst der treuste Verehrer Michelangelo's, vermied in den Uffizien zu Florenz und in der Badia zu Arezzo nicht nur dessen Willkürlichkeiten, sondern zeigte sich auch als bedeutenden und selbständigen Componisten. Von ihm ist auch das Meiste im Innern des Palazzo vecchio in Florenz, namentlich der grosse Saal, angeordnet. Weiter ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola (1507—73) zu nennen; der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger

an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenannten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des 16. Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemein hin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Palläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden; an der Vigna di Papa Giulio, einem ursprünglich grossartig malerisch gedachten Ganzen, hatte er den wichtigsten Antheil. Mit der Kirche del Gesù in Rom gab er wesentlich die von den Späteren vorzugsweise festgehaltene Form an, nämlich möglichste Höhe und Weite des Hauptschiffes und Beschränkung der Nebenschiffe auf Nebenkapellen. (Die Façade ist von Giac. della Porta).

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500 bis 1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo seit der Herrschaft des Andrea Doria mit der politischen Ruhe der Bauaufwand sich plötzlich eingestellt hatte. (Pal. Doria, von Gio. Ang. Montorsoli; Pal. Carega, mit dem frühsten Beispiel der speciell genuesischen Anlage von Vestibul und Treppen, von Gio. Batt. Castello; Dogenpallast, von Rocco Pennone) und wo nun auch Alessi eine bedeutende Menge von Pallästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Palläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkür eine eigenthümlich grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Palläste Cambiaso, Lercari, Spinola, Sauli, Pallavicini etc. und in den Vorstädten die Villen Spinola, Grimaldi, Imperiali, Giustiniani, und viele andre von ihm erbaut worden. Im Verhältniss zu diesen Anlagen erscheint jedoch seine sehr gerühmte Kirche S. Maria da Carignano ungleich nüchterner, obschon auch sie durch ihre malerische Lage ausgezeichnet ist. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte

Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind; darunter Palazzo Marino mit reicher Hofanlage, und die barocke Façade von S. Maria presso S. Celso.

In Mailand wirkte damals besonders Pellegrino Tibaldi, genannt Pellegrini (1522—1592) von welchem die prachtvoll barocken Pforten und Fenster der Domfaçade, die in ihrer Art streng durchgeführte Kirche S. Fedele, der Rusticahallenhof des erzbischöflichen Pallastes etc. herrühren. (Andere Bauten besonders in Bologna.) Sodann einige mächtige und strenge Säulenhöfe von zwei Geschossen mit geradem Gebälk: das Collegio elvetico (jetzige Contabilità) von Fabio Mangone, und das erzbischöfliche Seminar, von Giuseppe Meda. — Anderes, wie z. B.: das Collegio de' nobili, von Vinc. Seregno, zeigt mehr den Einfluss des Galeazzo Alessi. — In Genua erscheinen dann als Nachfolger und Erweiterer des Treppen- und Hallenbaues des letzteren: Rocco Lurago (Pal. Doria-Tursi) und Bartolommeo Bianco (der majestätische Innenbau der Universität, 1623). Die einmal gewonnene Art der auf engem Raum stattlichen und würdigen Dispositionen wirkt hier noch lange nach.

Von den Architekten des venetianischen Gebietes im 16. Jahrhundert ist mit dem oben (S. 573) genannten Riccio noch gleichzeitig: Giov. Maria Falconetto (1458—1534), welcher in Padua (ausser mehreren Stadtthoren in Form einfacher Triumphbogen u. s. w.) zwei Lustgebäude an dem Hofe des Palazzo Cornaro (jetzt Giustiniani) errichtete, die zu den elegantesten und originellsten gehören. — Sodann ist noch als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484 bis 1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues.) In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Pallästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, (Pal. Bevilacqua, Pal. Canossa, Pal. Pompei, die grosse Rundkirche Madonna di Campagna, endlich eine als classisch geltende runde Kapelle an S. Bernardino u. A. m.) zeigt einen Meister von Geist und Originalität in jeder einzelnen Aufgabe. Einige Palläste aber, die er in Venedig baute, sind noch anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Pallast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich

in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Palläste Grimani (die jetzige Post) und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570) an. Seine Gebäude sind von sehr verschiedenem Werthe. Die Zecca (Münze) in Venedig zeigt einen widerwärtigen gesucht schweren Styl; die Palläste Manini, Corner della Cà grande und andere sind von einem etwas nüchternen Charakter, ebenso das Innere der Kirche S. Francesco della vigna; dagegen sind S. Giorgio de' Greci und S. Martino von guter, origineller Anordnung und die alte Bibliothek von S. Marco an der Piazetta, eins der schönsten Gebäude des 16. Jahrhunderts. Strenge der Composition und der Formenbildung, Pracht der Ausführung und malerische Wirkung treffen selten in diesem Grade zusammen. In Padua ist von ihm aus der Mitte des 16. Jahrhunderts der Hof der Universität; von Andrea della Valle und Agost. Righetti der Dom, in welchem sich der frühere paduanische Kuppelbau mit der Weise Michelangelo's eigenthümlich verbindet.

Sansovino's Nachfolger war Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580), neben Michelangelo vielleicht der einflussreichste Meister der modernen Architektur, auf dessen frühere Ueberschätzung eine noch unbilligere Unterschätzung gefolgt ist, seitdem das von ihm abgefasste Lehrbuch der Architektur die Kunst nicht mehr beherrscht. In all seinen Gebäuden prägt sich der entschiedenste künstlerische Wille aus; nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommenen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht blos in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat. — Von seinen Kirchen ist il Redentore in Venedig besonders ausgezeichnet, weniger durch die Façade, als durch die strenge und dabei höchst wirksame Durchführung des Innern; an S. Francesco della vigna ist blos die wiederum etwas trockene Façade von ihm; an S. Giorgio maggiore die mächtige Kirche und ein Theil des Klosters; von kleinern Kirchen: le Zitelle und S. Lucia. Seine Palläste, an welchen meist das untere Geschoss mit Rustica, die obern mit Pilastern oder einer Colonnade bekleidet sind, zeigen dabei doch eine immer neue Erfindung und Anordnung; ihrer ist besonders in Vicenza eine beträchtliche Anzahl vorhanden, worunter Palazzo Chieregati, Marcantonio Tiene, Valmarana etc. die bedeutendsten sein

möchten; ausserdem findet sich daselbst das ältere, von ihm mit einem Doppelgeschoss von Hallen umgebene Stadthaus, la Basilica genannt, und eine Miglie von der Stadt, die berühmte Rotonda Palladiana, eigentlich eine Villa der Familie Capra, ein viereckiger Bau mit vier Portiken, in der Mitte einen runden Kuppelsaal enthaltend. Auch in andern Städten Italiens wurde Vieles nach Palladio's Zeichnungen aufgeführt, der zahllosen Bauten zu geschweigen, welche, zum Theil noch im vorigen Jahrhundert, seinen Gebäuden und Rissen nachgebildet wurden. Ausserdem ist das Teatro Olimpico in Vicenza zu erwähnen, als ein entschlossener Versuch zur Wiedererweckung des römischen Theaterbaues. Wahrhaft gross erscheint Palladio endlich in dem nur unvollendeten Fragment einer dreistockigen offenen Halle bei der Carità (hinter der Akademie) zu Venedig, welche an Adel und Schönheit der Verhältnisse nur mit wenigen Gebäuden dieser Art zu vergleichen ist. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind Vincenzo Scamozzi und Baldassare Longhena zu nennen. Der erstere baute, mit Anschluss an Sansovino's „Bibliothek von S. Marco“ die neuen Procuratien, gab denselben indess ein nicht ganz passendes oberes Stockwerk.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: Bartolommeo Ammanati zu Florenz (1510—1592, Vollender des Pallastes Pitti, was dessen Haupttheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte und schöne Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Pallastes), u. a. m.

§. 4. Die italienische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. [1]

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im 16. Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das 17. Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts aufgenommen; die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Gross-

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 91.*

artigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der durchgehend mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; von den wahrhaft lebenvollen Elementen der Zeit, die in der bildenden Kunst und namentlich in der Malerei zu so viel neuen und anerkennungswerthen Erfolgen führten, ist in der Architektur keine Spur zu finden. [1]

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556 bis 1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an; [2] der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Façade (vollendet 1614) mit einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andres wurde durch Lorenzo Bernini (1589—1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wiederum abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das kolossale, gegen 90 Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit

[1] Gegenüber diesen von der einen Seite nur allzuwahren Anklagen glaubt der Ueberarbeiter hier wenigstens im Allgemeinen auf gewisse Vorzüge der bessern Bauten des Barockstyles hindeuten zu sollen: das Gefühl für Verhältnisse und Linien im Grossen, die bedeutende Behandlung, des Raumes, die perspectivisch-malerische Wirkung mit Hülfe einer oft sehr glücklichen Beleuchtung, endlich die mächtige, technisch-solide Ausführung. In der Dekoration zeigen sich neben entsprechender Ausartung ebenfalls entsprechende Lichtseiten; das Willkürliche wird wenigstens energisch und sicher gehandhabt. B. — [2] Es ist bekannt, dass die Peterskirche in dieser ihrer jetzigen Gestalt die frühern Kirchentypen des Renaissancestyles in den Hintergrund drängte und das mehr oder minder treu nachgeahmte Vorbild eine Menge von Kirchen in allen Ländern wurde. Eine der einfachsten und edelsten Nachbildungen dieser Art ist die in demselben Jahr, da St. Peter vollendet ward, 1614, von Santino Solari begonnene Domkirche von Salzburg. — Ein anderer vielleicht ebenfalls direct italienischer und sehr vorzüglicher Bau ist die St. Matthiaskirche zu Breslau.

um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Architekturen, welche Bernini ausführte, zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat. Als absonderliche Anlage ist die ovale Kirche S. Andrea zu nennen.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Dominichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andere Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dergl. ersetzt; den Hauptformen entnahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelte.[1] So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von diesen Fratzengebilden der Architektur, wie die Façade von S. Agnese, die der Propaganda, die Kirche der Sapienza u. s. w. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im 18. Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwikelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste.

[1] Vielleicht die äusserste Grenze bezeichnet der Thurm des Klosters der Vallicella in Rom, welcher im Grundplan zwei schmalere convexe und zwei breitere concave Seiten darbietet.

Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Juvara oder Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, Ferdinando Fuga (1699 bis 1780), von welchem der trotz alles Barocken tüchtige Pallast der Consulta und die Façade von S. Maria maggiore in Rom herrühren, und Lodovico Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben. — Als eines der besten Gebäude ist sonst zu nennen der neue Dom von Brescia.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens.

Ausserhalb Italiens blieb, bei den christlich occidentalischen Völkern, der gothische Baustyl bis in das 16. Jahrhundert hinein fast allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später herrschend. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des gothischen Styles, welche dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Ein erster Anstoss kam aus Italien auf beinahe unsichtbarem Wege nach dem Norden[1] und brachte hier einen anmuthig spielenden Dekorationsstyl hervor, welcher sich noch den gothischen Grundformen auf harmlose Weise anschloss und welchen man den Renaissancestyl im engeren Sinne nennen mag. Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den lombardischen und venetianischen Bauten von 1470—1520 lässt einen nahen Zusammenhang mit diesen errathen; hin und wieder wird man auch speciell an die Dekorationsweise der paduanischen Schule erinnert. Manches der Art ist barocke Mischung gothischer und moderner Bestandtheile, Manches aber auch von höchster Eleganz.

Eine zweite, nachhaltigere Einwirkung erfolgt von Italien aus seit jener Epoche, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des 15. Jahrhunderts noch auszeichnet,

[1] Nach Mertens (Prag etc. in Förster's Bauzeitung 1845) stammen die beiden ältesten Beispiele einer Dekoration im sog. Renaissancestyl in Frankreich und in Deutschland, der Krönungssaal auf dem Hradschin zu Prag und ein Gebäude zu Solêmes in der Touraine, aus einem und demselben Jahre 1493.

eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Produktion entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all' jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das, was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des Serlio, des Palladio und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handelsmärkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei. [1]

Für Frankreich [2] ist das Auftreten der Renaissance durch die Eroberungskriege Karls VIII. und seiner Nachfolger in Italien wohl äusserlich zu begründen, doch muss schon früher eine fortlaufende Kette italienischer Kunsteinflüsse, wie wir sie z. B. in den Miniaturen des 15. Jahrhunderts werden kennen lernen, vorhanden gewesen sein. Ausserdem werden zu Anfang des 16. Jahrhunderts einige italienische Architekten genannt, von welchen der schon erwähnte Fra Giacondo der bedeutendste ist. Es folgte nun die sonderbarste Stylgährung. Während die Einen den spätgothischen, sogenannten „blühenden“ Styl noch lange festhielten (Stadthäuser von Arras und S. Quentin, in Paris das jetzt demolirte Hôtel de la Trémouille, in Orleans die Kathedrale), gaben die Andern nur das Detail Preis und behielten gothische Disposition und Aufriss unter neuem dekorativem Gewande bei. Und auch das jetzige Detail ist bei weitem nicht lauter italienische Tradition, sondern gemischt mit zahlreichen gothischen und selbst vorgothischen Einzelheiten, sowie auch mit einem eigenthümlich barocken Wesen, welches sich

[1] Wir lassen dieses Urtheil stehen wie es der Verfasser im J. 1841 niederschrieb; von seinen später bessern Hoffnungen hat er selber noch Zeugniss gegeben. — [2] *Denkmäler der Kunst*, *T. 87, A. 91, A.*

dadurch bildet, dass gothisches Detail unter moderner Maske (z. B. Fialen als Candelaber oder Obelisken) reproducirt wird. Fra Giocondo selbst wandte z. B. an der (nicht mehr vorhandenen) Cour des comptes Spitzbogen, Spitzgiebel und Thürmchen an. In den ältern Theilen des Schlosses von Blois, welche ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit beigelegt werden, ist der flache sogenannte Burgunderbogen auf achteckigen u. a. façettirten Pfeilern gebraucht, an den Thürmen Ecksäulen und sogar Rundbogenfriese, welche nebst andern romanischen Elementen in dieser Zeit hie und da wieder auftauchen. Schon ungleich italienischer war das Schloss Gaillon (nach 1510) componirt, welches bald dem Giocondo, bald einem Franzosen, Pierre de Valence, zugeschrieben wird; der einzige Rest davon, der sogenannte Arc de Gaillon, ist gegenwärtig im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt. Am untern Stockwerk des Hofes hatten indess die Pfeiler noch eine völlig gothische Dekoration und die Bogen herabhängende Schlusssteine; nur das obere Stockwerk war mit dem heitersten Renaissanceschmuck belebt. An dem erhaltenen Stücke ist noch der flache Bogen mit durchbrochenem Spitzenwerk angewandt. — Von andern Bauten dieser Zeit sind ausser einigen höchst prachtvollen Grabmonumenten, welche wir bei Anlass der Sculptur zu erwähnen haben, die folgenden zu nennen: das etwas barbarische Palais de Justice in Dijon (begonnen 1510); die sehr elegante Fontaine Delille in Clermont (1511), in welcher sich das Princip des gothischen, auf einen Mittelpfeiler concentrirten Brunnenbaues mit dem mehr in's Breite gehenden italienischen anmuthig vereinigt; das sogenannte Manoir d'Ango zu Varengeville unweit Dieppe, zwar erst v. J. 1525, doch noch in dem gemischten Style, u. a. m. — Auch unter Franz I. (1515—1547), als die italienische Kunst und Denkweise Frankreich noch viel stärker berührte, widerstrebte doch die bauliche Composition noch mit aller Kraft dem italienischen System der Gesammtanordnung nach Massen. An Schlössern und Palästen behielt man nach wie vor die beliebige Unterbrechung der Mauern durch pavillonartig vortretende Prachtstücke oder Treppenthürme, die schon in gothischer Zeit mit Pracht behandelten Dachfenster und Schlöte bei. Im Detail verschwindet zwar das unmittelbar Gothische mehr und mehr, hält sich aber um so hartnäckiger in moderner Umdeutung. Auch bei den Kirchen hielt man noch mit grosser Beharrlichkeit an den gothischen Verhältnissen und Grundformen fest; so hat die prachtvolle Kirche S. Eustache in Paris, begonnen 1532, die schlanke Höhe, die Thürmchen und Strebebogen, die einwärtstretenden Portale und die Rundfenster gothischer Kirchen, nur Alles in schöne Renaissanceverzierung übersetzt; ebenso zeigt der Vorbau von S. Michel in Dijon noch die drei Prachtportale

und die Thürme mit Streben, nur dass erstere im Rundbogen geführt, letztere in vier Ordnungen gekuppelter Säulen aufgelöst sind. Aehnliche Dekorationen an S. Clotilde in Andelys, an der Façade der Kirche von Vétheuil unweit Mantes, an dem Vorderbau der Kirche von Gisors, u. a. a. Bauten. Die Palläste der Epoche Franz I. lassen bereits eine einheimische Schule in vielseitiger Thätigkeit erkennen. Den Uebergang aus der Früh-Renaissance bilden das zierliche Schlösschen Azay-le-rideau am Fluss Indre, der Eingang des Schlosses Nantouillet (nach 1527) und das prachtvolle Schloss Chambord (seit 1523, von Pierre Nepveu), die geflissentlichste Verwirklichung des grossen Widerspruches zwischen mittelalterlicher (und noch dazu sinnloser) Anlage und moderner Einzelform, das mittlere Dach ganz beladen mit hohen Fenstern, Kaminen und einem ganz wunderlichen Zierbau in der Mitte, der den Kern des ganzen Gebäudes, nämlich eine durchgehende Wendeltreppe bekrönt. Von unbekannten französischen Meistern wurden dann die ältern Theile des Schlosses Fontainebleau erbaut; von Jean Bullant (seit 1540) das Schloss Ecouen. Die volle Höhe und Harmonie des Styles erreichte jedoch erst Pierre Lescot (1510—1578) in der 1541 begonnenen westlichen Façade des Hofes im Louvre, welche als höchstes, seither nicht mehr erreichtes Prachtdenkmal der französischen Architektur gelten darf. Von demselben Künstler ist auch das noch etwas befangenere „Haus Franz I.", welches neuerlich in die champs élysées zu Paris versetzt worden ist, und die Fontaine des innocents ebenda; an diesen sämmtlichen Bauten wurde der plastische Schmuck zum Theil von dem berühmten Bildhauer Jean Goujon ausgeführt. Gleichzeitig (1548) baute Philibert Delorme für Diana von Poitiers das elegante Schloss Anet, wovon ein Ueberrest im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt ist; später (seit 1564) die schon trocknern und kleinlich manierirten ältern Theile der Tuilerien.[1] Ueberhaupt schwindet gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Naivetät und die phantastische Fülle aus der französischen Baukunst; der Missbrauch der Bossagen an Wänden und Säulen, verbunden mit den noch immer steilen Dächern und den unvermeidlichen Dachfenstern, gibt den Gebäuden ein schweres, gedrücktes Ansehen. Dies gilt von den meisten Bauten aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., z. B. der Façade von S. Etienne du mont in Paris (1610), dem Schloss S. Germain en Laye, den Gebäuden um die Place royale in Paris u. s. w. Eine günstige Ausnahme macht das Stadthaus von Rheims (1627). Sonst ist von den bessern Architekten aus der frühern Zeit des 17. Jahrhunderts besonders Jaques de Brosse

[1] Die älteren Theile des Hôtel de ville in Paris sind von einem Italiener, Domenico Boccardo, genannt Cortona, im J. 1549 begonnen, übrigens wiederum mit bedeutenden Concessionen an den eigenthümlich französischen Styl.

anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert, sodann die noch verhältnissmässig edle Façade von S. Gervais in Paris (1616—1621). — Die bedeutenden Bauten, die in der spätern Zeit des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos, während sein Invalidendom nicht nur eine der prachtvollsten Anlagen, sondern auch eine der schönsten Kuppeln des modernen Styles darbietet. — Die französischen Architekten des 18. Jahrhunderts erscheinen durchweg noch ungleich nüchterner als die gleichzeitigen Italiener. Nur Jaques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Panthéons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

In Spanien tritt uns der moderne Baustyl ebenfalls in zwei streng geschiedenen Gruppen entgegen: einer unglaublich reichen



Hof im Pallaste der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

und prachtvollen Frührenaissance und einem schwereren imposanten sogenannten klassischen Styl; erstere beginnt mit

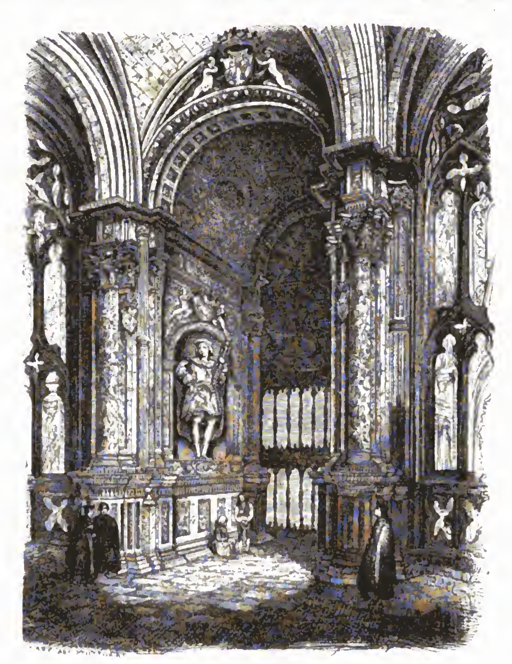
dem Ende des 15. Jahrhunderts, letzterer mit den Studien spanischer Architekten in Italien; sein vollständiger Sieg über die Renaissance fällt jedoch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts.



Portal des Findelhauses (Hospital Santa Cruz) zu Toledo.

Der Ursprung jener Renaissance ist ebenso dunkel als der der französischen. Bei den frühesten Beispielen fühlt man sich versucht, blos etwa einen Einfluss der Dekorationsweise der Schule Mantegna's anzunehmen; Anderes dagegen stimmt in überraschendem Grade mit der architektonischen Plastik jener lombardischen Bauten, der Façade der Certosa etc. überein, an welche sich auch die frühesten Werke Bramante's anschliessen; wieder Anderes erinnert ganz deutlich an die belgische Renaissance mit ihrem Muschelwerk u. dergl., wie sie uns z. B. in den Fenstern der St. Gudulakirche zu Brüssel entgegentritt, auch werden, wie in der vorigen Periode, einzelne Künstler niederländischer Herkunft genannt, wie z. B. Enrique de Egas, Sohn des Annequin de Egas aus Brüssel, und Philipp Viquernis, zubenannt de Borgogna, allein Beide waren in Spanien geboren oder doch erzogen und gewähren daher keinen festen Anhaltspunkt. Auch hat diese ganze Frage nur eine untergeordnete Wichtigkeit, wenn man die ganz originelle Begeisterung

in's Auge fasst, womit die spanische Kunst diese Elemente zu einem neuen Ganzen verarbeitet, und die ausserordentliche Frische und Kraft der Produktion, welche sie dabei an den Tag

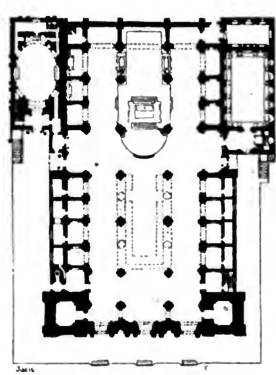


Thür der Kapelle der Reyes nuevos in der Kathedrale von Toledo.

legt. Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maasse leistet, nämlich den durchgeführten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo; dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüsste. Maurische und gothische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spielender Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreisst, wo es nahe an das

Barocke und Sinnlose streift. Die grosse Zier- und Prachtlust dieses Styles hat ihm an Ort und Stelle den bezeichnenden Namen Plateresco, d. h. Goldschmiedestyl, verschafft. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden.

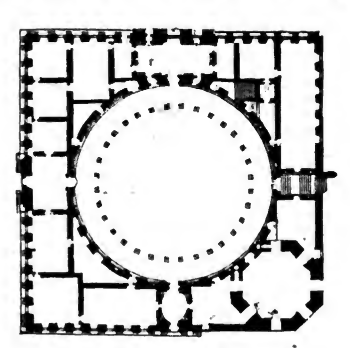
Zwar kennen wir bis jetzt nur wenige der betreffenden Bauten mit einiger Vollständigkeit; namentlich fehlt es an Abbildungen von Kirchen dieses Styles.[1] Einen Ersatz gewähren einstweilen die Höfe von Klöstern und Palästen mit ihren unglaublich prachtvollen offenen Hallen. Die Bogen sind in den verschiedensten und reichsten Formen gebildet, oft im untern Stockwerk rund, im obern flach, mit wundersamem Zacken- und Blumenwerk; ihre Füllungen sind mit Ornamenten bedeckt. An den obersten Stockwerken, bisweilen auch schon unten, findet sich ein gerades hölzernes Gebälk; dann erweitert sich das Kapitäl der Säule zur phantastischen Doppelconsole, welche oft weit hinausgreift. Durchbrochene Balustraden von reichstem, oft noch gothischem Motiv, dienen als Brustwehr. — Eines der frühesten, den Uebergang bezeichnenden Denkmäler ist das Collegium S. Gregorio zu Valladolid, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Das untere Stockwerk des Hofes (gedrückte Rundbogen auf gewundenen Säulen) und die Façade sind noch spät gothisch (letztere besonders wüst), dagegen sind die Rundbogen der obern Halle schon mit reichen, durchbrochen gearbeiteten Ornamenten, namentlich Fruchtschnüren, im neuen Style geschmückt. In ähnlichem Styl, wie es scheint, das Collegium Santa Cruz ebenda, begonnen 1480 von Enrique de Egas. — Etwas später möchte der Pallast Infantado zu Guadalajara aufgeführt sein,



Grundriss der Kathedrale von Jaen.

[1] Wobei indess zu bemerken ist, dass wenigstens in den schon gothisch angefangenen Gebäuden auch noch in gothischem Style weitergebaut wurde. (Vgl. das Querschiff des Domes von Burgos, so wie die Kathedralen von Salamanca und Segovia, Werke des Gil de Hotanon, vom Anfang des 16 Jahrhunderts.) — Unsere Quelle ist auch hier die España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Das Nähere bei Caveda, Gesch. d. Baukunst in Spanien, herausg. v. F. Kugler. — S. 247: „Es ist ausser allem Zweifel, „dass wenigstens siebzig Jahre lang Bauten im gothischen und im Renais„sancestyl neben einander entstanden.“ — Für diesen Abschnitt s. *Denkmäler der Kunst*, *T. 64* (*9*), *87*, *A* (*4*, *5*).

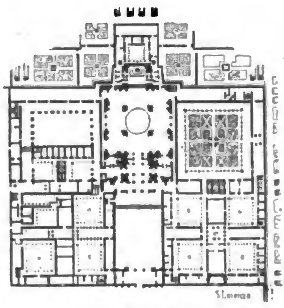
der Hof mit überreichen Flachbögen, unten auf dorisch-römischen, oben auf phantastisch gewundenen Säulen; die Façade mit sogenannten Diamanten façettirt, oben nach maurischer Art eine reiche Fenstergallerie mit Thürmchen. — Das Hospital S. Cruz zu Toledo (1504—14 von Enrique de Egas), in verhältnissmässig reinem Styl und am meisten den oben erwähnten lombardischen Bauten entsprechend. — Ebenda S. Juan de la Penitencia vom Jahr 1511, einschiffige Klosterkirche mit reichverziertem Dachstuhl, der am Chorabschluss auf einem moresken Bienenzellengewölbe ruht; der ganze Bau nur durch die Dekoration von den älteren Kirchen dieser Art unterschieden. — Das Collegio mayor zu Salamanca, seit 1521 von Ibarra erbaut. — Der Kreuzgang der Kathedrale von Cordova, 1523 von Fernan Ruiz. — Die Kirche S. Ildefonso und das Paraninfo (Universitätsaula) zu Alcala de Henares, beides aus der Zeit des Ximenes, erstere der eben erwähnten Kirche zu Toledo vergleichbar, nur die Wände mit ungleich reicherem Schmuck; letzteres ein viereckiger, edel dekorirter Saal, die (kleinen) Fenster nach maurischer Art in der Höhe angebracht. —



Grundriss des Pallastes Karls V. zu Granada.

Der Klosterhof von Lupiana, vorgeblich schon vom J. 1472, doch höchst wahrscheinlich erst aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts; vier Geschosse von Hallen, die beiden obersten mit Holzgebälken auf Consolen. — Die Casa de Miranda zu Burgos, der Hof in letzterer Art, mit sehr kräftigen Consolenkapitälen. Vielleicht aus derselben Zeit eine Treppe im Dom, die Geländer unten in Drachen auslaufend, eines der prachtvollsten Dekorationsstücke dieser Art. — Der Kreuzgang von S. Engracia zu Saragossa, von dem Architekten Tudelilla,

vollendet 1536, eine höchst bunte, aber doch künstlerisch fest zusammengehaltene Mischung maurischer, gothischer und moderner Grundformen. (Jetzt wahrscheinlich zerstört.) — Schon mehr direkt italienisch inspirirt erscheint Alonso de Covarrubias, welcher von 1531—1546 die Kapelle der neuen Könige im Dom von Toledo, den erzbischöflichen Palast zu Alcala de Henares, den Neubau des Alcazars von Toledo, den Kreuzgang von S. Miguel de los Reyes in Valencia etc. ausführte.[1] Noch mehr classicistisch: das Hospital S. Johann des Täufers in Toledo, von Bustamante, und (wie es scheint) das prachtvolle Kloster S. Marco zu Leon, von Juan de Badajoz. — Aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts scheint der malerische Palast Monterrey zu Salamanca herzurühren; die beiden unteren Stockwerke einfache Mauermassen, oben eine glanzvolle Gallerie und zwei reiche viereckige Thürme. — Eine Thür des



Grundriss des Escorials.

Kreuzganges am Dom zu Toledo, datirt 1565—68, beweist, dass noch damals der Renaissancestyl in beinahe unveränderter Gestalt gehandhabt wurde.

Allmälig jedoch musste sie vor dem klassischen Style weichen, welcher sich von den italienischen Architekten der zweiten modernen Periode aus, nach Spanien verbreitete. Man bemerkt den weiteren Uebergang zum Classicismus bei Diego de Siloe (Kathedrale von Granada, seit 1529, vielleicht auch die Kathedrale von Malaga), bei Pedro de Valdelvira (Kathedrale von Jaen), vorzüglich aber bei Machuca; nach seinen Zeichnungen wurde für Karl V. seit 1526 als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von

[1] Eine Anzahl einzelner Prachttheile von Bauten dieses Styles s. bei Caveda, a. a. O. S. 243.

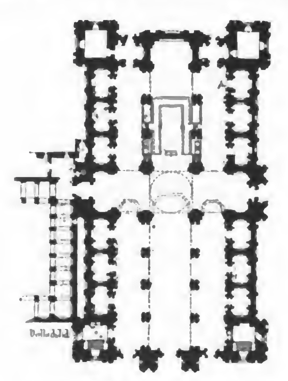
Granada erbaut, dessen trockener Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet. Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera.



Innenansicht der Kirche des Escorials.

Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in colossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung. Andere Bauten von ihm: die Börse von Sevilla, die Kathedrale von Valladolid etc. — Sein bedeutendster Schüler war Francisco de Mora, der wichtigste Baumeister unter Philipp III. Mit dem Neffen desselben, Juan Gomez de Mora und dessen Zeitgenossen, Martinez und Crescenzio, beginnt dann auch in Spanien die Ausartung des Barockstyles, welcher in der Folge hier eine Laune und Wildheit offenbarte, die derjenigen der spanischen Renaissance analog ist, allerdings nach

der schlechten Seite hin. Die Zierformen der Interieurs namentlich gehören bisweilen zu den wüstesten Träumen des 17. Jahr-



Grundriss der Kathedrale von Valladolid.

hunderts. — Die von den Bourbons herberufenen Italiener und Franzosen (Juvara, die beiden Marchand, Sacchetti u. A.) erschienen als classische Reactionäre dagegen.

In England [1] kam der moderne Baustyl erst später, und kaum vor dem Anfange des 17. Jahrhunderts, zu einer durchgreifenden Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Pallast zu Whitehall, ein Theil des Hospitals von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675 bis 1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt,. das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden zeigt sich Anfangs ein sehr zierlicher Uebergangsstyl, der sich in einzelnen Motiven schon an

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 91, A.* — In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein Bastardstyl, der sogen. „Elisabethan Style“ geherrscht.

der spät gothischen Prachtkirche S. Jaques zu Lüttich (vollendet 1538), an dem Treppenhause der Chapelle du Saint-Sang in Brügge, ja schon an S. Jaques und dann an der Börse von Antwerpen (1531, Flachbögen auf façettirten Säulen, rings um einen vierseitigen Hof) geltend macht; dagegen ist der Hof des Palais de justice in Lüttich, obwohl bereits entschieden im Renaissancestyl, doch mit einer wahrhaft ägyptischen, anderwärts unerhörten Schwere componirt. — Von den späteren Bauten ist die nach den Zeichnungen von Rubens aufgeführte Kirche S. Charles zu Antwerpen (1614), eine ziemlich rein behandelte Basilika mit Emporen. Von den holländischen Baumeistern wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland [1] entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlagen italienischen Styles. Zu dem Alleranmuthigsten in dieser Gattung gehört das Belvedere Ferdinands I. auf dem Hradschin zu Prag; eine luftige Bogenhalle, hinter welcher ein edler, einfacher Bau hervorragt; das Ganze auf hoher Terrasse. Eine besonders prachtvolle Ausbildung dieses Styles bietet sodann der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau an der Ostseite des Hofes im Heidelberger Schlosse (1556—1559) dar, wiederum am nächsten jenen mehrmals genannten lombardischen Bauten vergleichbar. Schwerer, ernster und barocker ist der nördlich anstossende Friedrichsbau (1601—1607) gestaltet; der westlich auf diesen folgende sogenannte englische Bau dagegen ist in dem einfachern italienischen Palaststyl vom Anfang des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Die prachtvoll bizarre Martinsburg in Mainz hält etwa die Mitte zwischen den beiden erstgenannten

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 87, A (6—8). 91. 91, A.* — [2] Es verdient eine culturgeschichtliche Beachtung, dass gleichzeitig mit den im modernen Styl aufgeführten Kirchen von München u. s. w. in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des siebenzehnten andere Kirchen, sowohl in katholischen als in protestantischen Gegenden, den gothischen Styl, wenn auch mit starken Modificationen, festhielten. Ausser der Kirche zu Wolfenbüttel erwähnen wir hier nur die Jesuitenkirche zu Coblenz (1609—1615), zu Köln (1621—1629, höchst brillant und von grosser Wirkung des Innern) und zu Bonn, letztere sogar erst gegen 1700 erbaut. Noch merkwürdiger ist das Zurückgehen auf romanische Formen, wie es sich, mit Reichthum und Geschick verbunden, an dem Thurme von St. Mathias zu Trier, und an einem kleinen Portalbau zu St. Georg in Köln zeigt. Es wäre von Werth, zu wissen, ob und wie sich diese Erscheinungen aus persönlichen Motiven, aus der Künstlergeschichte ableiten lassen.

Bauten des Heidelberger Schlosses. Der 1569—1571 aufgeführte Vorbau (Porticus mit Loge) am Rathhaus zu Köln ist von einem zwar eleganten, aber bereits ebenfalls unreinen Styl. Ungefähr aus dieser Zeit das Gewandhaus zu Braunschweig, eine der bedeutendsten Uebertragungen der mittelalterlichen Giebelfronte in diese neuen Formen. — Von grösseren Kirchenbauten [2] kommen erst die der beginnenden Gegenreformation in Betracht, vorzüglich S. Michael in München, wahrscheinlich von Friedrich Sustris (1583), deren einfach grossartige innere Disposition die frühste nordische Anwendung und Weiterbildung jenes von Vignola (S. 585) im Gesù zu Rom aufgestellten Princips zeigt. — Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615—1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im Jahr 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter — unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Architekturen ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenosse Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche St. Karl Boromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen Porticus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die wiederum eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister, wie z. B.: den des Prinzen Eugen; in Prag der Pallast Clam-Gallas, vielleicht das Hauptwerk des Künstlers, beendigt 1712. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfl. Residenz zu Würzburg (mit einem besonders prachtvoll wirkenden Treppenhause) erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all' die Nuancen des Styles einzugehen, welche sich in den genannten und andern Architekturen des 17. und 18. Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl u. s. w. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüthe der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muss hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es etwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen, noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all' ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, combinirt sich hier eine Verzierung von willkürlichem Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Ueberzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, dass bei manchen Gebäuden des Rococostyles sogar die architektonische Composition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, dass hier das Princip des Malerischen und der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Aeusserung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.

ZWEITES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters [1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neueren Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf Cicognara, storia della scultura (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf mein Handbuch der Geschichte der Malerei, auf Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, u. a. m. verwiesen werden. — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei gibt das Werk von Gio. Rosini, storia della pitt. italiana. — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wichtigere Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von Schorn veranstaltete deutsche Ausgabe des Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc.; Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. s. w.

musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das 15. Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre trivialer Naturnachahmung erhob; im Verlauf des 15. Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach wiederum das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. [1] Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch die verschiedenen Schulen und durch die

[1] Der Ueberarbeiter glaubt dies einigermaassen beschränken zu müssen. Bei näherer Untersuchung erstaunt man eher darüber, dass die ital. Kunst des 15. Jahrhunderts von dem Alterthum, das sie kannte und verehrte, verhältnissmässig so wenig bestimmt und bedingt worden ist. Insbesondere jene „Grossheit des Sinnes“ ist wohl dem damaligen italienischen Lebensgeist von Hause aus eigen und schon in der Schule Giotto's vorhanden gewesen. B.

einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend, zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtungen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule.[1]

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 65. 66.

Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sakristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine mehr noch dem vorhergehenden Styl angehörende Durchbildung erkennen lässt. — Höchst bedeutend durch die volle Freiheit des neuen Styles erscheinen seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte." Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss. — Auch ein kleines Terracottarelief des Berliner Museums, Madonna mit dem Kinde, gilt mit grosser Wahrscheinlichkeit als sein Werk. [1]

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis 1460) an der Arca, dem Grabmal des hl. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine kolossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna v. J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des Jacopo della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt: ausser dem oben (S. 578) erwähnten bronzenen Tabernakel eine trefflich

[1] Waagen, im Kunstblatt 1846, No. 61.

ausgeführte Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser J. della Quercia, noch verschiedene andre Künstler Arbeiten geliefert hatten; in den Uffizien zu Florenz eine äusserst naturalistische eherne Grabfigur.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti, dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (der von Giovanni Pisano abgeleiteten) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des gothischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt, als sehr bedeutsam, der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht blos in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nämlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folgen hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Quercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedeutung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—24 aus; er befolgte

darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt, nur dass die Anordnung schon ungleich mehr in malerischem Sinne concipirt, die Gruppen mehr aufgeschichtet, die einzelnen Gestalten in realistischer Weise gefasst sind; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments und die Figuren der Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmicchele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419—1422), und die des hl. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im J. 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das Jahr 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden. [1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronze-Sarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung; namentlich sind die einen Kranz haltenden Engel an der Rückseite von grösster Schönheit. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyacinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen, mit schönen schwebenden Engeln an der Vorderseite.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: Luca della Robbia (geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze. — Die der zweiten gest. von Feodor Iwanowitsch, herausgegeben von Keller.

genannt). Die hohe und gleichmässige stylistische Durchbildung Ghiberti's scheint er zwar nirgends erreicht zu haben, namentlich ist Gruppirung und Gewandung weniger durchdacht; dafür entschädigt das edle plastische Gefühl und die Lieblichkeit des Ausdruckes in den Köpfen, auch wo diese von idealer Schönheit weit entfernt sind. — Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah. Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das frühste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem J. 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf dieses folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sakristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich die eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sakristeithür des Domes, die andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegenüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Heiligen über dem Altar der Noviziatskapelle von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz, im Berliner Museum, und a. a. O.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu unterscheiden. Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren etc., welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti und diejenige auf dem Platz von S. Maria novella schmücken, so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonna des dortigen Domes), eine Madonna mit zwei Engeln im Berliner Museum, u. s. w. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Werkstätte findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. Eines dieser spätern farbenreichern Werke sind die trefflichen Friesreliefs am Hospital del ceppo zu Pistoja (seit 1525). — Von andern Hauptwerken der Schule, deren Einzelurheber nicht genau zu ermitteln sind, nennen wir noch folgende: die Lünetten-Reliefs an der Seitenthür der Kirche der Innocenti, und an der Kirche Montalvo a Ripoli, der Altar in SS. Apostoli und der Brunnen in der Sakristei von S. Maria novella. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des 15. Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511), im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt, 1383—1466) anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit,

und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von den Gesetzen der letzteren hie und da eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich charakteristischer Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die mit der Antike mehr übereinstimmende, stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches ebenso entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt, zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keineswegs ungraciöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt; in den erzählenden Reliefs zeigt sich schon dieselbe Ueberfüllung und malerische Darstellung nach verschiedenen Gründen, wie bei Ghiberti, nur ist dessen Schönheitssinn hier durch derbe Energie ersetzt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung gibt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. Ein Flachrelief, Madonna mit dem (etwas derben) Kinde, im Berliner Museum. — Einige der Statuen, welche Donatello

gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der h. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andern dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmicchele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen: die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftige Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber, aber nicht minder lebenvoll, ist endlich die bronzene Reiterstatue des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375—1444) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des Jahres 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gelieferte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange der Peterskirche

von Rom (etwa zwischen 1439—1447 gefertigt) her; an den Reliefs derselben sind die grössern Figuren fast roh naturalistisch und von untergeordnetem Werthe, die kleinen Reliefs der Einfassungen hingegen (sachlich merkwürdigen historischen und mythologischen Inhaltes) gut angeordnet und lebendig. Von Filarete allein ist die eherne Grabplatte Martins V. (gest. 1431) im Lateran, mit der sehr würdigen Reliefgestalt des Papstes; die antikisirende Einfassung noch etwas streng und mager. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488), zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein andrer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmicchele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin; auf der Brunnenschaale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tornabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile Behufs des Studiums in Gyps abzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen

öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portraitbüsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht bloss im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet sind. — Eine verwandte Richtung mit Andrea Verocchio, doch eine mehr kleinliche, selbst affectirte Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei bronzene Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII., ersteres prachtvoller, mit den magern kleinen Gestalten der Tugenden, welche an den schrägen Seitenflächen des Sarkophages herumsitzen; letzteres (nach 1492) ein Wandmonument, im Einzelnen besser und lebendiger.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d' Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber auf's Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1456, eine der edelsten Gesammtcompositionen dieser Art); ein Relief (Madonna das Kind anbetend) im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebenvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel: ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung

an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marzuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486), ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr manierirter, obwohl stets zierlicher Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders jene schon S. 577 erwähnte Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei von Prato, u. s. w. In Rom ist von ihm das Grabmal Papst Paul's II. (gest. 1471), jetzt in einzelnen Stücken in der Krypta von S. Peter angebracht, in den einzelnen Hochrelieffiguren sowohl als in der grossen Lunette mit dem Weltgericht ganz wesentlich malerisch aufgefasst, sogar an flandrische Vorbilder erinnernd. — Sodann werden zwei vorzügliche kleine Heiligenstatuen, Johannes der Täufer und S. Sebastian in S. Maria sopra Minerva zu Rom dem Mino zugeschrieben; ebendaselbst die scheinbar schlummernde Grabstatue des jungen Francesco Tornabuoni. Ein Wandtabernakel mit Engeln etc. im Relief, in S. Maria in Trastevere zu Rom, vollkommen dem Realismus der gleichzeitigen florentinischen Malerschule entsprechend, mit Mino's Namen bezeichnet. Ein Altarrelief in S. Pietro zu Perugia, Mehreres im Berliner Museum u. a. m. Dem Mino schliessen sich noch andere fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem das schöne Relief über dem Taufbrunnen des Domes von Pistoja herrührt. Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444 bis 1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit einer höchst reizvollen Madonna, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit höchst vorzüglichen Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte Madonnenbild an

dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürften. — Ein Thonrelief legendarischen Inhaltes wird ihm im Berliner Museum beigelegt. Die ihm zugeschriebene Büste des Pietro Mellini (1474) in den Uffizien zu Florenz zeigt dagegen, dass Benedetto auch desselben rücksichtslosen Naturalismus fähig war wie andere seiner Schulgenossen. — In sehr eigenthümlicher Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchem derselbe das von ihm erbaute Oratorium von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat. [1] — Endlich gehört hieher noch Matteo Civitali von Lucca (1435 bis 1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden. Ein grosser, ernster Schönheitssinn verbindet sich in denselben mit höchst energischer Fassung und mit tiefem Ausdruck; es sind die zwei betenden Engel auf dem Sacramentsaltar, zwei Grabmäler, der prachtvolle St. Regulusaltar (1484) und eine Statue S. Sebastians. Von den sechs Statuen, welche in der Johanneskapelle des Domes von Genua diesem Meister angehören, sind Adam und Eva noch sehr energisch, die übrigen schwächer. In den Uffizien zu Florenz die anmuthige Reliefgestalt einer Fides.

Für Rom sind in der Sculptur wie in der Baukunst die Florentiner die treibende Kraft, an welche sich nur langsam das Einheimische anschliesst. Hiezu kommt ganz besonders die Wirksamkeit des Mino da Fiesole in Betracht, der in der Behandlung von Grabmälern und Altären eine bedeutende, obwohl anonyme Nachfolge fand. Die Kirche S. Maria del popolo enthält einen grossen Vorrath dieser Werke; Anderes in vielen andern Kirchen. Die vorzüglichste Werkstatt erkennt man an einer Anzahl von Arbeiten, welche Adel und Lebendigkeit des Styles mit dem schönsten Ausdruck vereinigen: das Grabmal des Pietro Riario (gest. 1474) in SS. Apostoli, — das Grab eines Savelli (gest. 1498) im Chor von Araceli), — der Altar Borgia (1492) in der Sakristei von S. Maria del popolo, — der Altar Pereira (1490) in S. Lorenzo fuori, — mehrere einzelne Figuren, z. B.: in der Vorsakristei des Laterans; — wie es scheint, stammt auch das Grabmal der Eltern Sixtus IV. im Dom von Savona aus dieser römischen Werkstatt. Andere vorzügliche Meister offenbaren sich in den Fragmenten eines Altares, in dem Treppenbau bei S. Maria maggiore in Rom, in den Grabmälern Ponzetti (S. Maria della Pace), Bonsi (Vorhalle von S. Gregorio) u. a. m.

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den Agostino für ein Glied der Familie der Robbia hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch Gaye (Carteggio, II. p. 465 etc.) bekannt gemacht.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel.[1]

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten nachzuweisen; obschon zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunsthistorische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

In Venedig ist zunächst ein eigenthümlicher Meister des Ueberganges, Mastro Bartolommeo, hier noch einmal zu erwähnen, der wie es scheint, selbständig und allmälig auf den neuen Styl kam, obschon er dabei an Jacopo della Quercia erinnert. Von ihm ist das grosse (von einer Thür stammende) Relief einer Gnadenmutter in der Abbazia, die Portallunette an der Scuola di S. Marco und die sog. Porta della carta am Dogenpallast (1439), deren Sculpturen schon die freiste Energie athmen. Vorzüglich aber nahm die Sculptur seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen sehr bedeutenden Aufschwung. Zwar ist es hier mehr als irgendwo die malerische Auffassung, welche Geberden und Gewandung bestimmt und die Reliefs zu perspectivisch vertieft gedachten, in die Ferne reichenden Bildern macht, allein die feine, wenn auch oft sehr conventionelle Behandlung, der Geschmack und die Lebendigkeit alles Einzelnen verleihen diesen Schöpfungen neben den toscanischen wiederum einen eigenthümlichen Werth. — Wenn wir von einem gewissen (wahrscheinlich der Familie Lascaris angehörenden) Pyrgoteles absehen, von welchem nur die übrigens ganz artige Madonna über der Thüre von S. Maria de' miracoli nachzuweisen ist, sowie auch von einem sonst unbekannten Emilio Ariu, so sind zunächst als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpallastes, in der Nähe der Gigantentreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, knieend vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinahe schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Sodann werden dem Antonio, Paolo und Lorenzo Bregno und ihrer gegen 1500 blühenden Schule verschiedene Denkmäler in S. Maria de' frari zugeschrieben, dasjenige des Dogen Foscari (gest. 1457) und das des Dogen Nicolo Tron (gest. 1472), so wie auch die Statue eines Feldherrn aus

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 66.

der Familie Pesaro und Mehreres Einzelne in S. Giovanni e Paolo. Das erstgenannte Denkmal ist schwerlich aus so früher Zeit, übrigens von kräftig malerischer Behandlung; das Denkmal Tron entspricht in der etwas herben, aber lebendigen Schönheit der Gestalten am meisten der Auffassungsweise der paduanischen Malerschule. Ferner muss schon hier eine besonders im 16. Jahrhundert thätige Bildhauerschule, die der schon als Architekten erwähnten Lombardi genannt werden, in so fern auch ihre frühern Werke noch das Scharfnaturalistische der Gestalten Mantegna's haben. Von Pietro Lombardo sollen zwei vortreffliche kleine Statuen in der Sakristei von S. Stefano zu Venedig, S. Johannes d. T. und S. Antonius herrühren, in welchen sich noch ein Nachklang der gothischen Weichheit jener Sculpturen der Massegne zeigt; zwei andere Statuen, St. Hieronymus und St. Paul, in der Kirche selbst sind schon in der spätern Art der Schule. Dem Pietro und seinen Söhnen Antonio und Tullio wird das Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo (gest. 1476) in S. Giovanni e Paolo zugeschrieben, dessen zahlreiche, schön angeordnete Figuren leicht und lebendig, in der Gewandung aber bereits überzierlich behandelt sind, ein Mangel, der allen Werken dieser Schule eigen ist; von Tullio allein soll, ebenda, das minder ausgezeichnete Denkmal des Dogen Giovanni Mocenigo (1485) und die geschichtlichen Reliefs an der Scuola di S. Marco gearbeitet sein, in welchen sich die feinste Ausführung mit einer zwar unplastisch-perspectivischen aber edeln Composition verbindet. Schwächlicher, aber ebenfalls von zartester Ausführung ist sein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo: Christus umgeben von den Aposteln, eine Heilige krönend. — Völlig sichere Werke dieser Künstler werden wir bei der Sculptur des 16. Jahrhunderts zu betrachten haben, wohin der wieder um eine Stufe weiter entwickelte Styl dieselben verweist. Eben dies gilt von dem ihnen nahe verwandten, schon als Dekorator (S. 577) erwähnten Alessandro Leopardo, dessen eines Hauptwerk, das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478) in S. Giovanni e Paolo wohl noch ins 15. Jahrhundert fällt; dasselbe zeichnet sich durch starke stellenweise Einwirkung der Antike und besonders durch die Süssigkeit der Köpfe merkwürdig aus. — Für andere, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des 15. Jahrhunderts fehlen die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder

bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, vielleicht von einem der Lombardi, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco della Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Hier ist auch noch die treffliche Reliefgestalt eines thronenden h. Marcus (1491) im Dom von Ravenna zu erwähnen, zu dessen Seiten — so sehr war diese Schule von malerischem Realismus durchdrungen — Bücherbretter mit Folianten in Relief dargestellt sind. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeiten des 15. Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei Pavia, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke versehen.[1] Alle Einzeltheile dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken, zum Theil von miniaturartiger Delicatesse, geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Innern der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das 16. Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des 15. Jahrhunderts tragen, zeichnen sich durch eine eigenthümliche Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche, Antonio Amadeo; von dem das Monument des Bartolomeo Colleoni in einer Kapelle bei S. Maria maggiore zu Bergamo, mit fünf originell lebendigen Heldenstatuen, herrührt; und Andrea Fusina, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu Mailand (1495) gefertigt ist. — Von den übrigen Kirchen der Gegend enthalten besonders die mailändischen (der Dom, S. Maria delle Grazie u. a.) und der Dom von Como Werke dieser Meister; der letztere überdies noch Sculpturen des Architekten Tommaso Rodari. — Ausserdem blieben in Oberitalien die grossen bemalten Thongruppen in Uebung, welche in

[1] Vergl. Fr. Durelli, la Certosa di Pavia.

der Regel die Trauer um den Leichnam Christi und andere Scenen der Passion darstellen und durch grellen Ausdruck und unbedingten Naturalismus auf die Rührung des Volkes berechnet waren, gleichwohl aber durch ihre kräftige Charakterfülle zu den höhern Kunstgattungen gehören. Speciell war dafür berühmt Guido Mazzoni, von seiner Heimath Modena zubenannt Modanino, dessen Gruppen in S. Giovanni decollato und im Dom von Modena, sowie in der Kirche Monteoliveto zu Neapel das Aeusserste der Wirklichkeit erreichen. (Die letztgenannte ihrer echten Zusammenstellung und ihrer Farbe beraubt). Mit mehr Schönheitssinn und gemilderter Grimasse verfahren Caradosso (Gruppen in der Krypta von S. Sepolcro und in S. Satiro zu Mailand) und Vinc. Onofri (Gruppe in S. Petronio zu Bologna).

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfang des 15. Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni a Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (gothisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Angelo Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen [1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. 1.

modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke, ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Medaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medailleure des 15. Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des gothischen Styles tragen; in der späteren Zeit seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt; Giovanni Boldu und Gentile Bellini, beides Maler zu Venedig; Giovanni Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch

eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das 16. Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe; zwei treffliche Bronzereliefs, Kämpfe nackter Männer, in der Akademie zu Venedig); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannigfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule. [1]

In der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; [2] und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen portraitartigen Charakter; die Gestalten, welche sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 67, 67 A, 68.* — [2] S. d. Anmerkung, S. 608.

Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal umgibt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen (z. B. bei den häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des giottesken Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello, nach gewöhnlicher Annahme der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella und das Bild eines schon sehr lebendig bewegten Reiterkampfes in den Uffizien zu Florenz erhalten; und Masolino da Panicale, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des 15. Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt Masaccio (1402—1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger als diese zweifelhaften Werke sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz.[1] Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her. Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen auf's Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannigfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412—1469). Filippo gibt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Rührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses, der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in den Uffizien zu Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Gestalt der Venus,

dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn; doch übertraf er seinen Vater und seinen Lehrer in den höhern Bezügen der historischen Composition durch grössere Unbefangenheit, Würde und dramatische Belebung, sowie durch eine ernste, fast rührende Anmuth seiner weiblichen Köpfe. Sein frühstes und schon höchst vorzügliches Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (Kirche del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom; das Hauptwerk die zwei grossen Fresken aus der Apostelsage in S. Maria novella zu Florenz (Capella Filippo Strozzi). — Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten; das schönste in der Badia zu Florenz.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Roselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche nach dem bischöflichen Pallaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten 15. Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1447) und in den Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des heil. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Pallastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte die Anbetung

der Könige dar, auf den Seitenwänden sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. Vor Allem wichtig aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis David enthalten, (gemalt 1469—1485). [1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie. — Von Tafelbildern Benozzo's ist nur ein bedeutendes vorhanden, eine Glorie des h. Thomas von Aquino, im Louvre zu Paris.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Bennozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommasso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der Kirche Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen frühern Werken gehören, ausser der

[1] Lasinio, Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.

ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom, beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und im Chore von S. Maria Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich unter anderen in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Domenico Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

An Domenico Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attavante, von dem die Malereien eines Breviers der königlichen Bibliothek zu Paris und eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485) in der Bibliothek zu Brüssel herrühren, und Gherardo, dem man u. a. die Bibel des Matthias Corvinus (1490) in der vaticanischen Bibliothek, und ein Missale in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bartolommeo della Gatta ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toscanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch herber und düsterer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian, bisher in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz, jetzt bei Seite gebracht; (andere in

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

den Uffizien etc.); das Hauptbild des Verrocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443—1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des 15. Jahrhunderts und scheint sich zum Theil in Florenz, nach Masaccio, vorzüglich aber nach den Paduanern (s. unten) gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung und durch grosse Frische des Colorites ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. a.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440—1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte. [1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des heil. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento. Von seinen Altarbildern möchte dasjenige in der Onufriuskapelle des Domes von Perugia (1484) das wichtigste sein.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der

[1] Umrisse bei della Valle, storia del duomo d'Orvieto.

toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Roselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476—1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des 16. Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen.[1]

Die oberitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwickelung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des 14. Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur und der Perspective ausgeht und damit einen oft herben Realismus verbindet. In der späteren Zeit des Jahrhunderts aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wieder empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der wichtigste Herd der malerischen Thätigkeit ist wiederum für die entscheidenden Jahrzehnde gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts Padua. Hier wurde bereits, im Zusammenhange mit der berühmten Universität, das Studium der Perspectivik nebst seiner malerischen Anwendung eifriger betrieben als selbst in Florenz; auf eigenthümliche Weise verband sich damit eine Art von Studium der antiken Sculptur, wobei man von der Idealität der Auffassung völlig absah, das Lebensprincip verkannte, aber dafür der Präcision der Darstellung und dem Reichthum des Dekorativen, sowie auch dem Costüm und den Gegenständen sich

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 67, A; 69.*

nach Kräften anschloss. In der Folge mag auch Donatello durch seinen Aufenthalt und seine Arbeiten diesem plastischen Hang der paduanischen Maler neue Nahrung gegeben haben.

Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt (so eine Madonna vom J. 1447 ehemals in der Gallerie Manfrin zu Venedig), sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Francesco Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des 15. Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431 bis 1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von 9 grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und andern Schülern Squarcione's in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichnam

zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sog. Madonna della Vittoria (1495) im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. Andre dagegen, welche theils Schüler Squarcione's, theils Mantegna's heissen können, schliessen sich seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo Tura, bis ins Barocke übertrieben wird. (Von ihm und Piero della Francesca umfangreiche Fresken im Pal. Schifanoja zu Ferrara.) Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen Francesco Cossa und Lorenzo Costa, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des Francesco Francia und andrer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forli, welcher zugleich als Schüler des Piero della Francesca bezeichnet wird. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch grossartige Schönheit und Grazie auszeichnen, in den Pallast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht. Ein andres Frescobild, die Ernennung Platina's zum Bibliothekar durch Sixtus IV. vorstellend, befindet sich in der Gallerie des Vaticans.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzio Foppa der ältere, aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der Brera zu Mailand, nicht sehr bedeutend); Vincenzio Civerchio, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu Palazzolo, zwischen Bergamo und Brescia); Bernardino Buttinone; Bernardino de' Conti. — Von dem vorzüglich

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, No. 66, ff.

gerühmten Agostino di Bramantino kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das 16. Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand. — Neben ihm ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des 15. Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen hie und da in greller Uebertreibung, oft aber auch auf sehr bedeutsame Weise hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[1] — So auch bei den Werken des Piemontesen Macrino d' Alba (um 1500); mehreres in der Gallerie von Turin; ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.), der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli, zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar Gemälde im Museum von Neapel vorhanden, wiederum von herbem Realismus aber tiefem Ausdruck und tüchtig in der Zeichnung. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des 16. Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 420.

sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des hl. Antonius; das in der Kirche S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltars der Kirche dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig (S. Giovanni e Paolo, Akademie etc.) nicht selten. — Aehnlich, doch noch härter, erscheint Carlo Crivelli, dessen farbenglühende Hauptbilder in der Brera zu Mailand vereinigt sind. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth. (Bilder in S. M. de' Frari und in der Akademie). Bei Fra Antonio da Negroponte erscheint der paduanische Styl ebenfalls durch Milde gemässigt. (Hauptbild in S. Francesco della Vigna.)

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich nachmals in Venedig niederliess. Er brachte mit sich jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in dem Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt

hatte, — die vervollkommnete Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf, so dass vielleicht schon die Einwirkung der paduanischen Schule die wenigen scheinbaren Analogien mit dem flandrischen Realismus genügend erklären konnte. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom Jahre 1445, und diesem gegenüber ein hl. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden. [1]

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. Die Schule offenbart ihren Genius schon ganz vollständig, indem sie den Hauptnachdruck auf die Darstellung eines schönen, glücklichen und würdevollen Daseins legt und hiedurch nicht sowohl einen himmlischen, als einen festlich-idealen oder froh-gemüthlichen Eindruck hervorbringt. Auch ihre blühende, wenn auch oft noch spielende Färbung trägt hiezu wesentlich bei. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516); der Ausdruck, bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488), und del Redentore,

[1] Ueber Antonello s. deutsches Kunstbl. 1851, S. 421.

in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in S. Salvatore (Christus in Emmaus), in S. Giovanni Crisostomo (1513), in den genannten Sammlungen u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie und S. M. de' Frari zu Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Pennacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marcone. — Sodann: Vincenzo Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambatista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister; sein Hauptbild al Carmine in Venedig), und Marco Marcone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des 16. Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.; ein Altarblatt (1514) in S. Vitale zu Venedig. — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des 15. Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone

(Altarbild in Santa Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspallastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule.

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des 14. Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem 15. Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke, was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) einen nur härter realistischen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Anderes von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten, begonnen seit 1454).

[1] Vergl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b. — *Denkmäler der Kunst, T. 70.*

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Palazzo Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmälig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi; — vom Jahr 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andere im Castell von S. Severino (1486), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fulgino 1492, die Bilder der Predella des Hauptaltares im Pariser Museum, in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve, gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der

sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. Andere seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des 15. Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen (früher) in der Sammlung des Königs der Niederlande im Haag; eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zu Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gallerie Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andere in der Gallerie des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna in S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von S. Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere

Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Raphael Santi, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Pallastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — Bernardino di Betto aus Perugia, genannt il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte des h. Bernardin von Siena) und in der Tribuna von S. Croce in Gerusalemme sowie diejenigen im Dom von Spello. (Geringer sind diejenigen in S. Maria del Popolo und in den Zimmern des Appartaments Borgia, im Vatican). Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Ein umfangreiches und sorgfältiges Werk sind sodann die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, darunter zwei nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503). [1] — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken

[1] Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des 16. Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein.

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Pieve zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine hl. Familie im Berliner Museum (I, Nro. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom Jahr 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Mannigfach andre Werke,

zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den Anfang des 16. Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Andrea del Brescianino, Bernardino Fungai, und vornehmlich Jacopo Pacchiarotto. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des 15. Jahrhunderts in Neapel dar. Hier ist es ein sehr kenntlicher Einfluss flandrischer Kunstweise, welcher den Realismus in dieser Schule mannigfach, hie und da fast vollständig bestimmt. Schon König René von Anjou, ein Schüler der van Eyck, soll diesen merkwürdigen Zusammenhang vermittelt haben; auch der Aufenthalt des Antonello da Messina in Neapel blieb wohl nicht ohne Einfluss.

Weniger in den höhern Bezügen der Composition und der Formenauffassung, als in den Nebendingen der Landschaft u. dgl. zeigt sich diese flandrische Einwirkung bei Antonio Solario,

genannt lo Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1445; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen, obschon keineswegs erhabenen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Vollkommen in flandrischem Styl concipirt und selbst gemalt sind erst die Bilder eines andern Schülers, Simone Papa des ältern, im Museum von Neapel. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

DRITTES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des 15. Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst entgegen. Machtvolle

und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im 15. Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz. [1]

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im 15. Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des 16. Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums von Florenz; sie stellen den Täufer

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 72. 73.*

Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät sind in diesen Gestalten auf's Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer kolossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein sicheres Sculpturwerk seiner Hand erhalten. [1] — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Tatti, genannt Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen jene schon S. 577 genannten zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo (1505—1507); hier sind die Nebenfiguren von idealer Energie, die Statuen der Verstorbenen von edelster Durchführung, nicht mehr strenge in liegender Stellung, sondern bereits mit untergestütztem Arme, im würdigsten Ausdruck des Schlafes, wie er seitdem von Vielen nachgeahmt, von Wenigen wieder erreicht wurde. In Florenz fertigte Sansovino einen Theil der Sculpturen des Sacramentsaltares in S. Spirito, und die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand

[1] Die Sammlung des Stadthauses zu Lille besitzt eine weibliche Wachsbüste, welche dahin aus dem Nachlass des Malers Wicar übergegangen ist. Nur der Kopf ist alt und zeigt deutliche Spuren von Bemalung; die Augen bestehen aus einer glänzenden Masse; dagegen ist das Haar plastisch ausgedrückt. Nach der wunderbaren Schönheit der Formen, welche das Portrait in völlig idealer Weise darstellen, darf man hier auf einen der grössten italienischen Meister, nach gewissen Einzelheiten vielleicht sogar auf Leonardo schliessen. — S. Fr. Kugler. Kl. Schriften, II. S. 510.

rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Im Dom von Genua enthält die Johanneskapelle ausser jenen Statuen Civitali's zwei von Sansovino: den Täufer und die Madonna, letztere wiederum ein Werk der lebenvollsten Schönheit. — Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre in Portugal, beschäftigt. Im Berliner Museum befindet sich von seiner Hand ein schönes Relief, anbetende Engel.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1563) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des 15. Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später sein kraftvoll belebter Koloss des David vor dem Pal. vecchio, ebendaselbst (den letzteren fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen

Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte). — Auch eine milde und würdevolle Madonnenstatue in Notre-Dame zu Brügge, wenn sie überhaupt Michelangelo's Werk ist, reiht sich diesen frühern Schöpfungen an.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo aufs Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst) von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei (unvollendete) Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet. Die Statue des Jüngern ist von grossartiger

[1] Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Schönheit, die des Aeltern dagegen in der Stellung widerwärtig und wahrscheinlich bedeutend verhauen.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Seulptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst in den letzten Jahren des Papstes Clemens VII. (1523—1534, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke", *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt, so dass z. B. der linke Ellbogen über das rechte Bein gestemmt ist. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna, welche überdies verhauen scheint und wahrscheinlich desshalb unvollendet geblieben ist. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Ausserdem finden sich zu Florenz in den Uffizien die Büste des Brutus, die Statuen eines sterbenden Adonis und eines Jünglings (letztere nur im Rohen), und in der Akademie ein Block, aus welchem eine mächtige Apostelgestalt hervorzutreten beginnt. Unter den wenigen Büsten, die man ihm noch zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen.[1]

[1] Neuerlich wird auch Raphael als Bildhauer anerkannt. Die Statue des Jonas, in der Kapelle Chigi, in S. Maria del popolo zu Rom, welche gemäss der gewöhnlichen Ansicht nach seiner Angabe von Lorenzetto ausgeführt sein sollte, gilt jetzt (Passavant, Rafael, I, 249, als eigenhändiges Werk des grossen Meisters, dessen sie auch an wunderbarer Schönheit der Conception wie

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden und dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete und welche wenigstens als Flachreliefs in linearer Beziehung trefflich sind. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt von ihm die Statue des hl. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später sowohl als auch schon früher hat er Vieles in Genua (zahlreiche Sculpturen in S. Matteo), auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von kolossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch

der Ausführung nicht unwürdig ist. Von einem als Arbeit Raphaels angeführten Knaben auf einem Delphin ist in der Mengsschen Sammlung zu Dresden ein Gypsabguss erhalten.

reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertigt hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggià de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, genannt il Tribolo, (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna; in der Kirche ein grosses Relief mit der Himmelfahrt Mariä. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia, vorzüglich aber die Werke des Andrea Sansovino scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keinesweges entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.[2]

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des 16. Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Wie bei den venetianischen Sculpturen der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts, so zeigt sich auch hier die von der paduanischen Schule ererbte vollkommen antikisirende Darstellungs- und Behandlungsweise des Einzelnen, nur in der freiern, minder scharfen und strengen Art des 16. Jahrhunderts; zugleich jedoch wird in den Reliefs fortwährend die perspectivisch gedachte, oft sehr überfüllte Anordnung beibehalten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco, (1480—1532) anzuführen. Von ihm

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die ebengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält. — [2] *Denkmäler der Kunst*, *T. 73.*

sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die des (S. 578 erwähnten) grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden, und vier bronzene Hochreliefs vom J. 1513, die Findung des wahren Kreuzes darstellend, in der Akademie zu Venedig. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen, zugleich jedoch durchgängig an malerischer Ueberfüllung, theilweise auch an flauer Behandlung leiden.

Sodann ist hier abermals die Familie der Lombardi zu erwähnen, deren spätere Arbeiten entschieden das Gepräge eines freiern und grossartigern Styles tragen. Das anmuthvollste Werk ist der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco (1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. In der Gewandung hat das überzierliche, feine Faltenwerk der frühern Sculpturen hier einem ernsten, selbst grandiosen Wurf den Platz geräumt. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardo genannt; dem letzteren, dessen frühere Werke wir bereits (S. 578) erwähnten, dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein. [1] Sodann gehören hieher diejenigen Marmorreliefs, welche Antonio und Tullio Lombardo (bis 1525) für die Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua arbeiteten; bei grosser, selbst idealer Schönheit einzelner Theile und dramatisch lebendiger Composition beider Künstler hat Antonio hier den Vorzug einer naivern Aneignung der antiken Darstellungsweise. (Ein späteres Mitglied der Familie, Tommaso Lombardo, erscheint in seiner Gruppe der hl. Familie in S. Sebastiano zu Venedig, und in seiner Statue des h. Hieronymus, in S. Salvatore, als ein nicht sehr bedeutender Nachfolger J. Sansovino's). — Ein anderer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso

[1] Der Ueberarbeiter glaubt die Vermuthung aussprechen zu müssen, dass dem Leopardo am ehesten die vorzügliche Madonnenstatue auf dem Altar und die Statuetten der Tugenden am Sarkophag angehören möchten. — B.

Cittadella, und er stammte aus Lucca.[1] Drei Werke seiner Hand, sämmtlich nebst mehrern andern zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich: das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon, welche den Tod der heil. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526); das dritte die Marmorreliefs am Untersatz der Arca in S. Domenico, geistvolle und schöne Miniatursculpturen erzählenden Inhaltes. Frühere und sehr tüchtige Arbeiten in Thon sind von ihm die Halbfiguren der Apostel im Dom von Ferrara, die Gruppe der Kreuzabnahme in S. Pietro zu Bologna, vielleicht auch die Apostelköpfe in S. Giovanni in monte ebendaselbst. — Von Guglielmo Bergamasco findet sich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig eine Marmorstatue der h. Magdalena, welche die reife Schönheit tizianischer Frauen in Stein darstellt und bei einer freilich nicht ganz plastischen Auffassung doch durch den grossen Reiz der Behandlung, z. B. der Hand, anzieht.

Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, hatte wesentlich unter dieser Inspiration einige beinahe grossartig naive Werke geschaffen: eine grosse Madonna in S. Agostino zu Rom und einen lebhaft bewegten Bacchus, jetzt in den Uffizien zu Florenz, wozu noch als Werk der höchsten Anstrengung die Statue S. Jacobus d. ä. im dortigen Dome zu rechnen sein möchte. In seinen spätern Arbeiten zeigen sich grosse Verschiedenheiten; einige sind im Charakter dieser frühern gehalten, andere offenbaren einen unplastischen, doch nicht unedeln Naturalismus der Auffassung, einige wenige auch den Einfluss Michelangelo's. Diese zweite Epoche im Leben Jacopo's begann, als er seinen Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Jedenfalls gehört Jacopo Sansovino nicht zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines

[1] C. Frediani, intorno ad Alfonso Cittadella, etc. (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, Nro. 73.)

Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das schon mehr an Michelangelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier (gest. 1556) in S. Salvatore, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde, die bereits genannten Sculpturen der Lombardi ausgenommen, hauptsächlich von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eigenen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona, aber auch das manierirte Grabmal des L. Loredan in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, um 1572); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo; eine treffliche Gruppe, der todte Christus von Engeln gestützt, in S. Giuliano zu Venedig; eine Madonna mit zwei Engelgenien in S. Salvatore, die bronzenen Hochaltargruppen in S. Giorgio maggiore und im Redentore, etc.); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig; Mehreres, zum Theil schon etwas manierirt, in S. Giovanni e Paolo; ein vortrefflicher S. Sebastian in S. Salvatore, ein geringerer in S. Francesco della vigna); Giulio dal Moro (Mehreres in S. Salvatore); Tiziano Aspetti (zwei Statuen an der Façade und zwei im Innern von S. Francesco della vigna, von etwas gesuchter Grossartigkeit); Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m. — Fast alle diese Meister sind im günstigen Fall der Auffassung der venetianischen Malerschule verwandt, und Girolamo Campagna giebt die edlere, gemüthliche Seite derselben bisweilen in ergreifender Weise wieder.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im 15. Jahrhundert begonnen, auch noch im 16., in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten. [1] Zu den Meistern des 16. Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. a. Antonio Begarelli (1498—1565) aus Modena, dessen Styl an

[1] Vergl. oben S. 702.

denjenigen seines Freundes Correggio erinnert; von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebranntem Thon) im Berliner Museum zu nennen, für die Art und Weise, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung verbindet, einer der merkwürdigsten Belege. Seine übrigen Werke, lauter grosse Gruppen und einzelne Figuren von (farblosem) Thon finden sich fast sämmtlich in Modena. (Kreuzabnahmen in S. Maria pomposa, in S. Francesco, in S. Pietro, Einzelstatuen in der letztgenannten Kirche und im Kloster bei S. Giovanni zu Parma; das späteste Werk, Christus mit Martha und Maria, in S. Domenico zu Modena). Im Verhältniss zu den Thonarbeiten des Mazzoni (S. 623) zeigt sich hier, ähnlich wie in denjenigen des Alfonso Lombardi ein oft ausserordentlich schöner, im Sinn des 16. Jahrhunderts geläuterter Naturalismus, der die höheren plastischen Gesetze nur wenig beachtet, weil er seiner Wirkung gewiss ist. — Sodann Agostino Busti, genannt Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andere in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt war Francesco Brambilla. Ein anderer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino, Kapelle Sanseverino und ein Kindergrabmal vor der Sakristei daselbst; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonietta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war

Domenico d'Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war Girolamo di Santacroce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kapelle S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus. — Werke verschiedener Meister der ganzen Schule sind die Sculpturen der Kapelle Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara und das colossale Grabmal des spanischen Gouverneurs Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im 15. Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im 16. Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen. [1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschn. 2.

Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen. [1] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karls V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander d. Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Ludovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

[1] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet ist.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des 15. Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andere Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch

die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In anderer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andreo Verrocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des 15. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des 16. Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz gibt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon dies jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit,

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia. — *Denkmäler der Kunst*, *T. 74.*

einen grauenvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im Jahr 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum grössten Theil in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar befinden und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. [1] Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von

[1] Doch sind bei der letzten Herstellung zahlreiche echte Einzeltheile von höchster Bedeutung zum Vorschein gekommen.

Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übertragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervorzuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. (Das männliche Bildniss stellt wahrscheinlich einen andern Herrn vor). Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. Ein Jünglingsporträt ebenda; das Bildniss der Ginevra Benci und das eines Goldschmiedes im Pallast Pitti. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und h. Familien, zum Theil von Schülerhand; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa, ebendaselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine säugende Madonna im Pal. Litta; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerien (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rochers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das (frühe) Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess etwas problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jetzt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe

ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eines der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch habe sich dasselbe zuletzt in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag befunden. [1]

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden. [2] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem, fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen der *Belle ferronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule [3] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth

[1] Vgl. deutsches Kunstbl. 1851, S. 59. — Ebenda über verschiedene Werke Leonardo's: 1852, S. 37 u. a. a. O. 1853, S. 187. 430. — [2] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 423, ff. — Vgl. F. Kugler, Kl. Schriften II, S. 513. — [3] Vergl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, No. 69, ff.

der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio) und in der Ambrosiana (grosses Fresko einer Verspottung Christi); andere Fresko-Fragmente im Pal. Litta; drei Altarbilder im Dom von Como. Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um 1530, Geschichten der h. Jungfrau und einzelne Heiligenfiguren, worunter eine weibliche von erstem Werthe. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio und ein höchst anmuthvolles Gemälde, Vertumnus und Pomona, im Berliner Museum zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand.) — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche

Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde in der obern Kirche zu Arona, am Lago maggiore. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Anderes beim Duca Melzi zu Mailand, (ehemals) in der Gall. Manfrini zu Venedig, im Belvedere zu Wien, etc. Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel. — Von den minder bedeutenden Schulgenossen dieser Meister nennen wir Pietro Riccio, Bernardino Fassolo und Bernardo Zenale, welcher aus der Schule des älteren Civerchio zu der Weise Leonardo's überging.

Gaudenzio Ferrari [1] (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andere Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich gibt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben, ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kap. del Sacro Monte, den Opfertod Christi in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535); ein Abendmahl im Refectorium von S. Paolo. In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit

[1] Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.

anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswürdigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum; eine schöne Madonna in der Gallerie zu Pommersfelden. — Bernardino Lanini und andere Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von M. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena:[1] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andere Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. Andere Tafelbilder in den Uffizien zu Florenz und in den Studj zu Neapel. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (genannt Michelangelo da Siena) und

[1] Einige Blätter in der Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.

Bartolommeo Neroni (genannt Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten, theils von frühern Meistern, wichtigerntheils aber von Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Farnesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt.

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keineswegs einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspallastes und die Kirchen zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger. [1]

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt. [2] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 75. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

Heiligen (darunter der heil. Franciscus) vom Jahr 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vornherein zu bemerken, dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

Unter den im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyklen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich u. a. im Museum

von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk. Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der hl. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer heil. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der heil. Katharina im Museum von Neapel, und eine grössere Darstellung desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andere grosse und überaus vollendete Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andere Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der National-Gallerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des heil. Hieronymus (in der Gallerie von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender

Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), Bernardino Gatti, Giorgio Gandini, Lelio Orsi, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend; doch ist auch unter seinen meist widerwärtigen Historienbildern wenigstens eine Madonna mit Heiligen, in der National-Gallerie zu London (1527) um der Virtuosität der Darstellung willen anzuführen. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuoli.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung. [1]

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 76.

eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des 15. Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondere religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Pallastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von Lucca (S. Martino und S. Romano); Einzelnes im Quirinal zu Rom (die beiden von Raphael vollendeten Apostel), im Louvre zu Paris, im Dom von Besançon, etc. — Freskobilder von Fra Bartolommeo sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in der Akademie von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heimsuchung Mariä in den dortigen Uffizien). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488 bis 1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich

in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andere Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerieen (namentlich wiederum in der des Pallastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand [1] ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühesten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die Anbetung der Könige; eine grossartige hl. Familie (la Madonna del Sacco, 1525) in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein höchst vorzügliches Abendmahl in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). Von den während Andrea's Aufenthalt in Frankreich gemalten Bildern ist eine Caritas in der Gallerie des Louvre als strenge und meisterhafte Composition zu erwähnen. — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, genannt Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und

[1] S. die Pitture a fresco di Andrea del Sarto.

Domenico Puligo, bei welchem die Formenauffassung des Meisters in das Unbestimmte zerfliesst.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des 16. Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Vorhof der Annunziata; im Pallast Pitti eine Madonna mit Heiligen. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.[1]

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474 bis 1563).[2] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten, doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt; was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 649) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die zum Beispiel in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 77. — [2] Umrisse nach seinen Gemälden bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.

Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht, gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grössern Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit

und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen in sofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht, in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten Gewalt entgegen, und in den niedern Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andere Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie in den Uffizien von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die heil. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, die drei Parzen, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird

besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniele Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers fanden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. (Neuerlich, wie man sagt, nach Paris verkauft.) — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compositionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgallerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward. Auch die Fresken einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom führte er nach Michelangelo's Entwurfe aus; einfach grossartig ist hier die Geisselung Christi. Das vor einigen Jahren entdeckte grossartige Bildniss der Vittoria Colonna wurde von Manchen dem Michelangelo, von Andern dem Sebastiano zugeschrieben, und jedenfalls verdankt Letzterer die eigenthümlich grandiose Auffassung seiner übrigen Porträts am ehesten seinem Lehrer.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger. [1]

Raphael Santi von Urbino [2] (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heitern Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des klassischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit befangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 78. 79. — [2] Hauptwerk: J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc. — Sehr zahlreiche Umrisse bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres. — Vgl. F. Kugler, kleine Schriften, II, S. 513. 523.

Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, klassischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die frühste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühsten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im Jahr 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das Jahr 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro

maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke (bisher) bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im Jahr 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige, im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine (bisher) bei der Gräfin Anna Alfani, das andere im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bisher bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, bisher beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) in der Nationalgallerie zu London; Brustbild eines Jünglings, in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige

Bilder, die Raphael nach Vollendung der Vermählung der Maria im Jahr 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu Zweien von den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Die eine im Museum von Florenz, die andere im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des Jahrs 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde.[1] Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des Jahrs 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmälig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im k. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerien verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über dem Leichnam Christi (zu Baronhill). — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia.

[1] In die Zeit dieses ersten florentinischen Aufenthaltes Raphaels fällt das mit der Jahrzahl 1505 bezeichnete Abendmahl in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, Nro. 4771.) Die Gründe, um derentwillen wir dieses Werk bis auf weitere Beweise Raphael nicht beilegen können, s. in unserer Geschichte der Malerei, Bd. I, S. 567.

— Ein grossartiges Freskobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505). — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toskana; eine Mad., ehemals beim Duca di Terranuova zu Neapel, jetzt im Berliner Museum; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sog. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bisher bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, später bei Aguado in Paris; eine h. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); eine h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinak. von München; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin; ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin,* Madonna mit vier Heiligen), in der Gallerie Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im Jahr 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gallerie Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eigenes Porträt (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen in

der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gallerie Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendaselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des Jahrs 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabenere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des klassischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als ebenso viel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der klassischen Kunst vergleichbar;

wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Verhältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letztern auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen, wiederum in besondere Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Pallastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu andern, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—12), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—15), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes

der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell'Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Composition.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des klassischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (1513—14); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren theilweise schon im Jahr 1518 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische

gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhepunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie sind vermuthlich erst nach Raphaels Tode ausgeführt, und scheinen nur — obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen — nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516), sowie die geringen Ueberreste von Fresken (das Marterthum der h. Felicitas), bisher in dem kleinen Jagdschloss la Magliana, unweit Rom (1518—20), gegenwärtig abgenommen und vielleicht veräussert.

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andere Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (eine Wiederholung, bisher bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème,* im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gallerie Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von

Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben: die sog. *Vierge aux candelabres*, in neuerer Zeit aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell'Impannata, in der Gallerie Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im Museum von Neapel ist von Giulio Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine heilige Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Museum von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gallerie Pitti u. a. a. O.); verschiedene andere heilige Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen; ein kleines Bild der heiligen Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte heilige Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gallerie Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517); die h. Margaretha, ebendaselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Gallerie des Vatikans; die Madonna del Pesce, in Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gallerie von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi (lo spasimo di Sicilia) im Museum von Madrid;[1] und die Verklärung Christi, in der Gallerie des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gallerie Pitti (mehrfache Wiederholungen);

[1] S. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 594.

Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Pallast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gallerie Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Museum von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Pallast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Museum von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gallerie Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gallerie Doria zu Rom. Bei andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen.

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe des klassischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heiteres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—20), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Pallaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (jetzt ausgesägt und in die Gallerie Borghese versetzt), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels[1] war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 79, A.*

darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heilige Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitere Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im Jahr 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Palläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Palläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzoglichen Pallaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Pallastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Pallaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni, sodann, als der bedeutendste, Francesco Primaticcio (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der man-

tuanischen Palläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten.[1] Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—71). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel und die einer Handschrift des Dante in der vatikanischen Bibliothek).

Ein zweiter Schüler Raphaels war Pierino Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—47). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Produktionsgabe verwandt, fehlt es ihm doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Pallast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte; das Tüchtigste sind die an den Wänden einer Gallerie gemalten Helden des Hauses Doria; ausserdem viel Dekorativ-Anmuthiges. Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum und das Porträt des Kardinals Polus zu Althorp das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480 bis 1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Palläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto[2] ausgeführten Compo-

[1] Vgl. Waagen, im deutschen Kunstblatt 1856, S. 198. — [2] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man

sitionen geschmückt (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung, welche in einer grossen Kreuztragung sich zu einer bedeutenden Wirkung aufschwingt.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen frühern Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels (Bilder im Berliner Museum); — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum; Fresken in S. Maria della Pace zu Rom. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend (Pinakothek von Bologna u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerien sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und in der öffentlichen Gallerie, dem sog. Ateneo); andere wichtige Bilder in den Gallerien Chigi, Doria und Borghese zu Rom u. a. a. O. — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); so bei den Gebrüdern Dossi,

sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

namentlich bei Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden; eine treffliche Circe im Pallast Borghese zu Rom; Fresken im Schloss zu Ferrara); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andere unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487 bis 1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule. [1]

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des 15. Jahrhunderts eine eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 80.*

Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477 — 1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltene Altarbilder (ein vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören (wie einige Bilder, bisher in der Gallerie Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm, in der Akademie von Venedig; besonders aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jakob und Rahel in der Gallerie von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. (Eher von Bonifazio.) — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione (Hauptwerk dieser frühern Zeit: das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig); zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein anderer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke

eines milderen Gefühles, wesshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen (Hauptbild in S. Maria formosa zu Venedig). In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gallerie von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sog. drei Lebensalter, (bisher) in der Gallerie Manfrin zu Venedig und in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gallerie Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelung einer besondern

Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist.) — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen — die schönste in S. Maria de' Frari — und in der Gallerie von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen" benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, bisher in der Gallerie Manfrin zu Venedig (Wiederholung derselben im Museum von Paris). Ausserdem sind als dramatische Compositionen zwei grosse Altarblätter zu nennen: der Tod des h. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, und die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig. — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälde auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); Girolamo Savoldo aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andere Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirchen S. Clemente, S. Eufemia und Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andere findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) und eine Judith in der Eremitage von Petersburg (dort als Raphael bezeichnet) von ihm herrühren. Vorzügliche Altarbilder etc. im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. und im Berliner Museum. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist Paris Bordone (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. (Mehrere Bilder in der Gallerie zu Stuttgart.) — Der andere ist Batista Franco, gen. il Semolei (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.

VIERTES KAPITEL.

DIE NORDISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES VOM ANFANGE DES FÜNFZEHNTEN BIS ZUR MITTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des 15. Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des 16. Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinung ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer

steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des 12. Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind; und ebenso finden wir in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und eigenthümlich gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem 15. Jahrhundert begann, ungleich tiefer bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebens-Interessen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermassen die Grenzen des neugewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den

Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein besonderes, sehr eigenthümliches Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen gothischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkürlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht.[1]

[1] Eine umfassende Monographie über die Todtentänze, von W. Wackernagel, findet sich in dem Werke: Basel im 14. Jahrh. (Daselbst 1856).

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen; eines Theils, weil uns jene, soweit unsere bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

In der niederländischen Malerei,[1] und zwar in der Schule von Flandern,[2] tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der gothischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten der niederländischen Miniaturmalerei und Sculptur jener Zeit ersehen, ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man, in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst, auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet), war auch in den Niederlanden die Architektur des gothischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit

[1] Vgl. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts, im Kunstblatt, 1841, No. 3—13, und 1843, No. 54—63. Sodann Waagen's „Nachträge" etc., im Kunstblatt, 1847, No. 41, ff. und Desselb. neuere Mittheilungen, deutsches Kunstbl. 1851, S. 236 ff., 1854, S. 57 u. f. 163 u. ff. — Bei der vielfachen Ungewissheit, in welcher man sich bis jetzt über die Bestimmung einer bedeutenden Anzahl der niederländischen Meisterwerke befand, habe ich es für schicklich erachtet, der Kritik der genannten Beiträge, die sich durch eine grosse und nicht unbegründete Consequenz empfehlen, vorzugsweise zu folgen. — Auch in dieser (dritten) Auflage behalten wir die obigen Benennungen einstweilen bei, um nicht durch partielles Aendern Verwirrung hervorzubringen. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 81.*

von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der gothische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder Hubert van Eyck (um 1366—1426) und Johann van Eyck (geb. um 1396, gest. 1441), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des gothischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offenen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des 15. Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris) [1] zu nennen; in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Natursinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann, und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. (Ein dritter Bruder, Lambert,

[1] Waagen, Künstler und Kunstw. in Paris, S. 352.

scheint ein unbedeutender Maler gewesen zu sein.) Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420 bis 1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des h. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet. Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügeln singende und musicirende Engel und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle in S. Bavo; diejenigen, welche Adam und Eva vorstellen, werden zu Gent unter strengem Verschluss aufbewahrt; die übrigen Flügelbilder sind im Museum von Berlin befindlich. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine, etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem: eine Anbetung der Könige, im Besitz des Prof. van Rotterdam zu Gent, und das bisher dem Colantonio del Fiore zugeschriebene Bild des hl. Hieronymus in seiner Studierstube, im Museum zu Neapel. — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Donator in der Akademie von Brügge (1436); eine Verkündigung (früher) in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine andere, derb realistische Verkündigung, bei Hrn. Nieuwenhuys d. V. zu Brüssel; eine Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; eine Madonna, den todten Christus beweinend, bei Hrn. Kraenner in Regensburg; eine Vermählung der h. Catharina, bei Hrn. Weber in Antwerpen; dieselbe Composition, grösser und um einige Heiligenfiguren vermehrt, bei Hrn. Verhelst zu Gent; die Seitentafeln eines Reisealtärchens, Kreuzigung und jüngstes Gericht in höchst grossartigen Compositionen enthaltend, im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff, bisher in Wien; die

Anbetung der Könige, in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Gallerie zu Wien; ein anderes in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen (1439); ein drittes die Madonna in einer Kirche darstellend, in der Gallerie zu Dresden; ein viertes bei H. Rogers zu London; ein h. Hieronymus, zu Stratton in England; eine h. Barbara und S. Johannes des Täufers, im Museum zu Madrid (1438); eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); das Bildniss eines Mannes mit seiner Gemahlin, in der Nationalgallerie zu London (1434); zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien, das des Judocus Vyts und das des Decans Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Johann van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439); das eines ältlichen Mannes, im Besitz des Hrn. Engels zu Köln. [1]

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst anzuführen: Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), ein Schüler des Hubert, dem man die erwähnte Theilnahme an dem grossen Altarwerke von Gent zuschreibt; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der K. St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. Sodann ein Altarblatt mit der Passion in S. Sauveur zu Brügge; zwei kleine Bilder im Berliner Museum, etc. — Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417), noch an Hubert van Eyck erinnernd, im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M.; ein weibliches Bildniss im Berliner Museum; eine Scene aus der Legende des h. Eligius (1449), bei Hrn. Oppenheim in Köln. U. a. m. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grossartig bedeutendes Abendmahl in der Kirche S. Agata zu Urbino; ausserdem scheinen ihm vier zusammengehörige Gemälde des Berliner Museums und der Münchner Pinakothek anzugehören, dort das Paschahmahl und Elias mit dem Engel, hier Melchisedek und die Mannalese; mit diesen Bildern stimmt ein Abendmahl in S. Pierre zu Löwen überein. — Hugo van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt). In der Gallerie Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein

[1] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1855, S. 70, wo noch zwei andere bisher unbekannte Bilder, in England, namhaft gemacht werden.

verkündigender Engel. Im Museum von Berlin und mehrern andern Gallerieen ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben; auch die Innenseiten der Thüren des grossen Reliquienschrankes im Dom von Aachen tragen Malereien seiner Hand. — Die Ebengenannten erscheinen der Weise der Eyck's vorzüglich nahe stehend. Etwas abweichend ist ein anderer Meister, Rogier van Brügge;[1] er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; der heil. Lucas, die Madonna malend, in der Pinakothek von München (Joh. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling gen.); eine zweite, ebenfalls Memling zugeschriebene Anbetung der Könige, auf den Flügelbildern Johannes d. T. und S. Christoph, ebenda; die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die h. drei Könige, im Museum von Berlin (Joh. Memling genannt); Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen; das höchst prachtvolle Reisealtärchen Carls V. (um 1430) gegenwärtig im Museum zu Berlin; drei Historien aus dem Leben des Täufers, ebenda; fünf grosse Altartafeln mit dem Weltgericht, im Hospital zu Beaune in Burgund; endlich eine grosse Kreuzabnahme im Museum zu Madrid und eine kleinere in S. Pierre zu Löwen.

Johann Memling oder Hemling,[2] der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine eigenthümliche Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in

[1] Nach den Mittheilungen Waagen's („Nachträge" etc. im Kunstblatt 1847, No. 48) hiess dieser berühmteste Schüler der Van Eyck eigentlich Rogier van der Weyden, war schon 1436 Maler der Stadt Brüssel, und starb vor 1464. — Seinem gleichnamigen Sohn oder Verwandten werden wir unten begegnen. — Ueber diese beiden Rogier s. Passavant, in v. Quast's Zeitschrift, II, No. 1. — [2] Ueber den Namen s. Waagen, im deutschen Kunstblatt, 1854, S. 177. — Ueber die Werke in Brügge Kugler, Kleine Schriften II, S. 507.

die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitals zu Brügge; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln dar, und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andere, die Vermählung der h. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula (1489?) ebendaselbst; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der h. Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung; mehrere kleinere und minder sichere Arbeiten ebenda. Ausserdem sind in Brügge von ihm vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom J. 1484, minder bedeutend, doch wohl eigenhändig); das Martyrthum des h. Hippolyt in der S. Salvatorskirche. Zu S. Pierre in Löwen: das Martyrthum des hl. Erasmus. Zwei wunderbar feine Miniaturbilder und ein Portrait in der Akademie von Antwerpen. — In der Sammlung des Königs der Niederlande fanden sich von seiner Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des heil. Bertin, dem Reliquienkasten der heil. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: eine Tafel mit den Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Maria und ein sehr vorzüglicher Christuskopf. Im Dom zu Lübeck: ein bedeutendes Altarwerk (1491), innen die Passion, auf den Flügeln Heilige und den englischen Gruss enthaltend. In der k. k. Gallerie zu Wien: ein Madonnenbild (als Hugo van der Goes benannt). Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln, und ein Doppelportrait. In der Turiner Gallerie eine Tafel mit der Passion. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei Hrn. Aders in London ein männliches Bildniss, als Memlings eigenes Portrait geltend (1462). In der öffentlichen Sammlung zu Strassburg (von Memling oder einem andern sehr vorzüglichen Meister) eine Madonna mit Heiligen. — Neuerlich wird auch das berühmte Altarwerk der Marienkirche zu Danzig (1467), welches in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, mit Bestimmtheit Memling beigelegt. [1]

[1] Siehe die Mittheilungen Passavant's im Kunstblatt 1847, Nro. 32, ff. — Früher schrieb man dieses Werk Michael Wohlgemuth, Johann van Eyck, Hugo van der Goes, A. van Ouwater, u. A. zu.

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet. [1] In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Johann van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London. [2]

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf, welchem er in einer Klage „über dem Leichnam Christi" (k. k. Gallerie zu Wien) an Lebendigkeit der Charaktere, Ausdruck und Vollendung kaum nachsteht, nur dass das Verhältniss seiner Gestalten mehr gestreckt, der Ton der Carnation kühler ist. — Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Gallerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. In der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart dürften ihm zwei alttestamentliche Rundbilder angehören. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, anzuführen, der aber das Gestreckte in den Verhältnissen, die Eckigkeit der Bewegungen sehr übertreibt, auch in der Ausführung minder geistreich ist; von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), früher in der Sammlung des Königs der Niederlande, und Augustus mit der Sibylle, bei H. Schöff Brentano zu Frankfurt a. M.

Gleichzeitig macht sich in der holländichen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch;

[1] Ueber niederländische Miniaturen bes. Waagen, Kunstw. und Künstler, a. m. O. u. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 55. 68. 90. II, 18. — [2] Für die gewirkten Tapeten waren die Niederlande damals die grosse Werkstatt. (S. bes. Laborde, les ducs de Bourgogne, seconde partie, Tome I, u. Jubinal, anciennes tapisseries, ein colorirtes Prachtwerk). Grosse Vorräthe davon werden noch im Hôtel de Cluny zu Paris, bei den Kathedralen von Rheims, Beauvais etc., im Berner Münster u. a. a. O. aufbewahrt. Allein die künstlerischen Kräfte, die man für die historischen Compositionen in Anspruch nahm, waren auffallend gering und erinnern kaum in den äusserlichsten Bezügen an ihre grossen Zeitgenossen unter den Tafel- und Miniaturmalern.

eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Naekten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533).[1] Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren, seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig; als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), früher in der Gallerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ebendaselbst zwei Altarflügel; ein grosses, doch nicht sehr geschmackvolles jüngstes Gericht, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der heil. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gall. Lichtenstein zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Gallerie zu Wien; ein Eccehomo in der Tribune des Museums von Florenz; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; eine Spielgesellschaft, zu Wiltonhouse; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England. — Einem Zeitgenossen, Jan Mostaert aus Harlem (1499 bis 1555) schreibt man einen Altar in der Marienkirche zu Lübeck, eine Glorie und zwei Bildnisse in der Akademie von Antwerpen, und zwei Madonnenbildchen im Berliner Museum zu; — Werke, welche sich durch Lieblichkeit des Ausdruckes, weiche Modellirung und wohlausgebildete Landschaften auszeichnen.

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 84, A.*

Am Ende des 15. und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist Brabant an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: Anton Claessens; von ihm zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — Rogier van der Weyde aus Brüssel; sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum, (1488) ist im Wesentlichen eine Wiederholung der Madrider Kreuzabnahme seines Vaters oder Verwandten Rogier von Brügge; derselbe Gegenstand in den Museen von Liverpool, Neapel und Schleissheim; das Fragment einer Kreuzigung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — Quintin Messys von Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit. Sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf den Flügeln, durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, in der Akademie von Antwerpen; ebendaselbst die unter dem irrigen Namen Holbein bekannten Köpfe Christi und der Maria, von grossartiger Schönheit und Milde, u. a. m. Eine Anbetung der Könige, von Messys oder einem sehr bedeutenden Nachfolger, in S. Donato zu Genua. — Andere Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein Altarblatt mit der Madonna, früher in der Sammlung des Königs der Niederlande; ein andres in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine h. Magdalena zu Corshamhouse in England. Sodann werden ihm mehrere Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren zugeschrieben, wie namentlich das, mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys. —

Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige in Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, den Flügeln eines Altars mit Heiligen und Donatoren im Dom zu Lübeck, auch einer Anbetung der Könige im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über dem Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) und in einer h. Familie (zu Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Raphael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen eigenthümlichem Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, ein grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495 bis 1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige gute Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse, ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Ween); Lancelot Blondeel u. s. w. — Von dem letztgenannten rührt nach neuern Forschungen u. a. der Entwurf zu dem berühmten Prachtkamin im Hôtel de ville zu Brügge (1527) her.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Fache des Portraits ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler des Schorel; Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, genannt Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellung zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier, dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen, und Herri de Bles, der auf eine mehr gemessene Totalwirkung ausgeht.

Von den Glasgemälden der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die in der Kathedrale S. Gudule zu Brüssel weniger durch das Figürliche als durch die geschmackvolle Pracht des Dekorativen im reichsten Styl der Renaissance ausgezeichnet.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht

sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornehmlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der gothischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen und zwar florentinischen Kunst verbindet und sich zu einer eigenthümlichen Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Georg Brentano zu Frankfurt a. M. her. Besonders die letztern sind von grossartigem Styl und verbinden eine feierliche Schönheit der Conception mit der höchsten Pracht und Sauberkeit der Ausführung.[2] Fouquet war auch Staffeleimaler; doch stimmt das einzige ihm zugeschriebene Bild, ein Donator mit seinem Heiligen, ebenfalls im Besitze des Hrn. Brentano, nicht sonderlich mit jenen Miniaturen überein. — Als einen wahrscheinlich unmittelbaren Schüler des Joh. van Eyck betrachtet man René den Guten, Herzog von Anjou und Titularkönig von Neapel und Sicilien (1408 bis 1480), von welchem im Hospital zu Villeneuve bei Avignon und in der Kathedrale zu Aix in der Provence[3] noch bedeutende Altarbilder vorhanden sind, ein früheres Bild, bei Hrn. Clérian in Aix, lässt noch einen italienischen Einfluss, etwa des Pisanello, erkennen. — Auch im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des 16.

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 369, ff. Der wirklich französischen, d. h. nicht aus Flandern bezogenen Tafelmalereien sind wenige (Einiges im Hôtel de Cluny zu Paris; eine Madonna mit Engeln im Museum von Antwerpen etc.). Auch die Fresken kommen kaum in Betracht. (Geschichten der Kreuzerfindung in der Kathedrale von Alby etc.). — [2] Näheres siehe Kugler, Kl. Schriften, II, 351. — [3] d'Agincourt, Malerei, t. 166.

Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiedenere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein anschliesst.

Von der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts können wir nur im Allgemeinen sagen, dass auch sie von dem flandrischen Realismus, und zwar sehr unmittelbar, berührt wurde. In besonders grossartiger Uebung erscheint, nach allem zu urtheilen, die Glasmalerei, getragen zuerst von nordischen Meistern, welchen bald einheimische nachfolgen. Die alterthümlichsten Fenstergemälde in der Kathedrale von Leon; dann in der von Avila (seit 1497), in der von Toledo (hauptsächlich seit 1500), Sevilla (ebenso), Cuenca, Malaga (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), Segovia, Salamanca, Saragossa, Barcelona u. s. w. — In Portugal gilt als eine Art Collectivname der Maler Gran Vasco, über dessen Zeitalter und echten Werken noch völliges Dunkel schwebt. Wie es scheint, ist er den Ferraresen (Mazzolino etc.) eben so nahe verwandt als den Niederländern.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des gothischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse. [1] Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar, die ganze, in Rede stehende Periode hindurch, eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt, sodann der ebenfalls unbekannte Urheber der Malereien eines Altars (1481—1484) in der Ferberschen Kapelle der Marienkirche zu Danzig; ferner, in der ersten

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 82.*

Hälfte des 16. Jahrhunderts, Johann von Calcar, welchem ausser mehrern andern Gemälden der Kirche zu Calcar vorzüglich die aus 20 oder 24 Feldern bestehenden Malereien des Hochaltars, Gestalten von höchst zartem und anmuthvollem Ausdruck und vollendeter Durchführung, beigelegt werden. Anderes in der Münchener Pinakothek (eine mater dolorosa), in der Kirche zu Rees, im Rathhause zu Wesel, am Altar der Reinholdskapelle in der Marienkirche zu Danzig (1516), etc.

Sodann treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden.[1] Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln, jetzt bei Hrn. Baumeister daselbst; dann sind, als Arbeiten derselben oder einer nahe verwandten Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1463) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, in kölnischen Privatsammlungen (bei den HH. v. Geyr, Zanoli, Kerp) u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war; ausser einer Reihe von Bildern im städtischen Museum etc. zu Köln sind hier besonders einige Altargemälde in der Stiftskirche zu Oberwesel (1503 bis 1506) als merkwürdige Ausflüsse dieser Richtung anzuführen. — Ein jüngerer Meister, um 1500, wird fälschlich identificirt mit Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigene Behandlungsweise und eine eigenthümliche, zierlich manierirte Auffassung in der Weise des 15. Jahrhunderts. Die betreffenden Bilder sind: zwei Altartafeln mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine dritte, ähnliche, im Museum zu Mainz; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg'schen Sammlung, jetzt bei Hrn. Haan und Hrn. v. Geyr in Köln. Von verwandter Hand: eine heilige Nacht (1516) bei Hrn. Zanoli, und eine Krönung Mariä, bei Hrn. Merlo in Köln. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des 16. Jahrh.

[1] Umständlicher in den Kleinen Schriften, II, S. 301 ff. — *Denkmäler der Kunst. T. 84, A.*

an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss der niederländischen Kunst um 1500 erkennen: es sind: zwei Darstellungen des Todes der Maria, in der Pinakothek von München und im städtischen Museum zu Köln, und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu einzelnen Motiven der italienischen Kunst über: ein Abendmahl und eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); von verwandter Hand: zwei kleinere Altarbilder im Museum zu Neapel, einiges in der k. k. Gallerie zu Wien, und eine Anbetung der Könige, in der Gallerie von Dresden (als Mabuse benannt). — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andere im städtischen Museum und in der Haan'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin, u. s. w. Minder bedeutend ist Johann von Mehlem u. A. — Weiter rheinaufwärts begegnen wir einem Frankfurter Maler Konrad Fyoll, dessen Werke (1461—1476, im Städel'schen Institut, in der Münchener Pinakothek, u. a. O.) einen guten Nachfolger der flandrischen Weise erkennen lassen.

In Westphalen[1] zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In edelster Weise, durch einen schönen gothischen Nachklang gemässigt, zeigt sich dies bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke sich in der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden[2] befinden; die tiefste, sinnigste Anmuth verbindet sich hier mit offenem Liebreize und spricht sich in eben so zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen auf's Glücklichste aus. Bei andern westphälischen Malern macht sich ein eigenthümliches, phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist, für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, namentlich Ein Meister, Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde

[1] Vgl. bes. Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westphalen. — Ueber Raphon s. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 139 u. 485. — [2] Neuerlich an das britische Museum in London verkauft.

die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508), und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. Von verwandtem Styl sind die Bilder des Hauptaltars der Dominicanerkirche zu Dortmund (1521) und eine Kreuzigung im Berliner Museum, von Victor und Heinrich Dünwegge. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster, die Künstlerfamilie zum Ring; ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom Jahr 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Herrmann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung gesehen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element,

[1] Vergl. besonders Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von Grüneisen, im Kunstblatt, 1840, Nro. 96, 98. — Sodann Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, und Passavant, im Kunstblatt, 1846, Nro. 41—48. — Ueber die Malereien der deutsch-österreichischen Staaten sind in den letzten Jahren bedeutende Mittheilungen erschienen, die der Ueberarbeiter nicht zu kennen bedauert. Tafelbilder in Znaim, Wandgemälde im Kreuzgang des Münsters zu Brixen, im Dom zu Gratz, Gemälde in Siebenbürgen etc. — Für die böhmische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts s. Passavant, in v. Quast's Zeitschrift, I, No. 6.

in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der h. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Früher und später arbeitete er auch in Nördlingen, wo in der Hauptkirche die Gemälde des Hochaltars (1462?) und ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Malers (1489) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen, noch früher vielleicht einen Altarschrein in S. Georg zu Dinkelsbühl gefertigt. Auch der Hochaltar im Dom von Meissen mit einer trefflichen Anbetung der Könige wird ihm zugeschrieben.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im Jahr 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wandgemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1489, hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Weikmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für

diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. So erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein sehr bedeutender Meister, Lucas Moser von Wil, von dem die, zumeist auf die Legende der h. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrzahl 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlen bewirkten näheren Vermittelung erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. 1488). Auch er stammt wahrscheinlich aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; dagegen ist die Zahl der ihm mit einiger Sicherheit beizulegenden Gemälde leider nur gering. Es spricht aus denselben ein ernster und edler Geist; man findet darin, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung dargestellt wird; Composition und dramatische Bewegung erscheinen höher entwickelt als bei den übrigen nordischen Zeitgenossen. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar vorfinden, von hoher Bedeutung; vor allen zwei Altarflügel im dortigen Museum, welche den englischen Gruss, S. Antonius und die Madonna das Christuskind anbetend darstellen; sodann ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Pietà und eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte im Museum, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung

[1] Besonders Hr. v. Quandt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, Nro. 76—79. Vgl. die Aufsätze von Gessert, ebendas., 1841, No. 7—14 u. No. 15; — und Grüneisen: im Manuel, S. 62; Ulm's Kunstleben, S. 34. — Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschl., II, S. 308 ff. — Passavant, im Kunstblatt 1846, a. a. O. (Von den Münchner Bildern erkennt derselbe bloss David's Triumph als echt an.)

zu betrachten, mit Ausnahme von zweien, Kreuzabnahme und Grablegung, welche von der Hand des Meisters sein können. Schulwerke sind: in der Münsterkirche zu Thann eine Tafel mit vier Heiligen; in der Kapelle des Stiftes Adelhausen zu Freiburg im Br. ein Christuskopf; mehreres in der öffentlichen Sammlung zu Basel. — In der Pinakothek von München werden ihm mehrere grossartige und anmuthvolle Gemälde mit Zuversicht zugeschrieben, doch ist auch diese Ansicht nicht ohne bestimmten Widerspruch geblieben. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Gallerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andere Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. Zu Augsburg beginnt um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit Hans Holbein dem Grossvater[1] diejenige Kunstweise, welche durch seine Nachkommen ihre Vollendung erreichte: die eines anmuthigen, mit warmem, gesättigtem Colorit verbundenen Realismus (Bild in der dortigen Gallerie). Bedeutender ist sein Sohn Hans Holbein der ältere, gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des M. Schongauer zu vergleichen sein, auch hat er im Einzelnen eine liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor; auch ist die malerische Ausbildung bei ihm einen beträchtlichen Schritt weiter gefördert. Zahlreiche Bilder von ihm in den Gallerieen von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim,[2] u. s. w.; einige späte Bilder in der öffentlichen Sammlung zu Basel sind schon ganz in der freiern Weise des 16. Jahrhunderts gemalt. — So eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jakob Acker (unter mehreren Gliedern der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468—1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich,

[1] Den Streit über dessen Dasein s. im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 371. — [2] Wir wissen nicht anzugeben, wie vieles von den hier und im Folgenden genannten Werken sich noch dort befindet.

doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, anderes bei Professor Hassler in Ulm, ein frühes Bild (1468) zu St. Georg in Nördlingen, einzelnes in der Gallerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Barth. Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. So zwei Tafeln von Peter Tagpreth aus Ravensburg, (in der Abel'schen Sammlung (1485). Ungleich wichtiger sind die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten und dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein wiederum sehr trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499—1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen: Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die Tafeln des Altares im Chore des Münsters von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524). Anderes in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der k. k. Gallerie zu Wien (das frühste Bild, 1499), beim Domherrn v. Hirscher zu Freiburg im Br. (sechs reizende weibliche Heilige auf einer Wiese) u. a. a. O.

Noch ein anderer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andere Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des 16. Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Nicolaus Manuel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit, Sicherheit und Feinheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der öffentlichen Sammlung von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide v. J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das durchaus meisterhafte Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor gemalte Bauernhochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsg. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in einzelnen andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu eigenthümlich grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Herrn v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt Hans Holbein der jüngere[2]

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrhundert. — [2] *Denkmäler der Kunst*, T. 84.

(1498—1554), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Augsburg, dann in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keinesweges als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg nationell deutsch, nur dass die realistische Sinnesweise, welche wie in der nordischen Kunst überhaupt, so auch bei ihm vorherrschend blieb, hier mit geläuterter Würde und mit einer unerschöpflichen geistigen Tiefe verbunden auftritt; seine Kenntniss des Menschen ist bei Weitem die vielseitigste und mit einer ebenso erstaunlichen Darstellungsgabe verbunden. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand (da ihn wie so viele Zeitgenossen die beginnende Reformation überraschte) im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Gallerieen, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Gallerieen, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das Jahr 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trockenem Vortrage einen klaren hellgelben Fleischton verbinden; (eine beträchtliche Anzahl, worunter zwei wunderbare weibliche Halbfiguren vom Jahr 1526, in der öffentlichen Sammlung zu Basel); die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; (so das Familienbild in Basel und zwei Porträts im Louvre); die spätern (beginnend mit dem herrlichen Kaufmannsporträt im Berliner Museum) nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen Compositionen Holbeins, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London, bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte ausser einigen sehr frühen Gemälden in der Augsburger Gallerie nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgau, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein; sodann die berühmte, in der Darstellung höchst vollendete, wenn auch in den Motiven ungleiche Passion in acht Feldern, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, und einiges Andere ebendaselbst;

wie z. B.: Skizzen, Nachbildungen und einzelne abgenommene Ueberreste der Fresken antik politischen Inhaltes, womit Holbein das Rathhaus geschmückt hatte, sowie eine Menge von energischen und geistvollen Tuschzeichnungen, meist für Glasmaler. — Das Höchste des Familienandachtsbildes, was der nordische Geist erreichen konnte, ist in der Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer ausgedrückt, welche in zwei echten Exemplaren, demjenigen der Gallerie von Dresden und dem von Darmstadt (im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen) vorhanden ist. — Das vollkommenste Actbild der nordischen Kunst ist der todte Christus in der Sammlung zu Basel. — Als ein Werk endlich, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellung gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im J. 1538.

Als ein tüchtiger Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei ist Christoph Amberger von Augsburg anzuführen, als ein geringerer Hans Asper von Zürich.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer fast abstracten Schönheit bisweilen glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an

[1] Vgl. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

karikirter Hässlichkeit festhält. Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Der Altar in der v. Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg (seit 1470), die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), ein Altar vom J. 1487, jetzt in die drei Gemäldesammlungen von Nürnberg vertheilt, die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506—1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, andere in der Kirche von Herspruck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein mit mehrfachen Flügelpaaren versehener Altar (1511) in der k. k. Gallerie zu Wien, ein Werk, das in einzelnen Köpfen durch so grosse Schönheit des Colorits und so ansprechende Naivetät ausgezeichnet ist, dass man hier einen bedeutenden Theil der Ausführung wohl der Beihülfe eines fremden (oberdeutschen?) Gesellen zuschreiben dürfte. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1528),[1] emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karrikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Produktionskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen,

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 83. 84.*

entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondere Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Jm J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Aus seiner Jugend ist nichts Sicheres bekannt. Die frühesten seiner Werke, soweit über dieselben eine nähere Kunde vorliegt, beginnen erst mit dem J. 1498. In diesem Jahre erscheinen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, wiederum zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum von Florenz, noch etwas befangen gemalt, vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portrait (ebenfalls sein eigenes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde dürfte ein, leider nicht wohlerhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln, welche vielen Anbetenden Rosenkränze übergeben, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag, zu nennen sein; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, vielleicht das in der städtischen Sammlung zu Mainz vorhandene, leider gänzlich übermalte und als Copie geltende Bild); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen, jedoch in einer alten Copie, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. erhalten); die Anbetung der Könige, in der Tribune des Museums

von Florenz (1509); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514), und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das colossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers in der Hofbibliothek von München.

Im Jahr 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogenannten vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. [1] Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, nähern sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans v. Kulmbach

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 83.*

(eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jakob Walch); Bilder von ihm in der Moritzkapelle, zu St. Sebald (1513), in der städtischen Gallerie und auf der Burg zu Nürnberg, in der Catharinenkirche zu Zwickau (1518) u. a. a. O. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind (Hauptwerk: der untere Altar in der Hauptkirche zu Nördlingen, 1521; sein schwacher Nachahmer: Sebastian Deig). — Heinrich Aldegrever, mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon; ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg her. — Von einem nicht sehr bedeutenden Nachahmer Dürer's, Michael Schwarz aus Schwaben, ist der reiche und prachtvolle Hochaltar der Marienkirche zu Danzig (1511—1517). — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München; anderes in Schleissheim, in der Moritzkapelle und in der städtischen Gallerie zu Nürnberg, etc. (Nachahmer: Melchior Fesele, Georg Brew, Michael Ostendorfer). — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Raphael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jakob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, Sohn eines mit dem ältern Holbein kunstverwandten Thoman Burgkmair, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden und zeichnete sich dabei durch eine treffliche augsburgische Behandlungsweise und Färbung aus. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Gallerieen von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Gruenewald von Aschaffenburg, Dürer's

Nebenbuhler, erscheint an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen. Hauptwerke in der Münchner Pinakothek, in der S. Annenkirche zu Annaberg, in der Marienkirche zu Lübeck, in der Frauenkirche zu Halle (1529, mit Theilnahme des ältern Cranach), und das grosse, in Erfindung und malerischer Behandlung gleich ausgezeichnete Altarwerk im Museum zu Colmar. — Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des 16. Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas Cranach (eigentlich L. Sunder, 1472—1553).[1] Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeusseren der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Productionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiet des Holzschnittes und Kupferstiches geliefert; seine Entwickelung scheint aber, wie bei Dürer, erst spät begonnen zu haben. — Als eins seiner früheren Werke ist die Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516) anzuführen. Dies Werk entspricht bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andere Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar, in der Pfarrkirche zu Schneeberg (1539), u. s. w. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 84.

Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores, wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das 16. Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515—1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg, im Dom von Naumburg u. a. a. O.) Von andern, wie von Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des gothischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine um so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkürlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn auch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der Hirschvogel, und unter den Gliedern derselben besonders Veit Hirschvogel (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten Meisterwerke seiner Art.[1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören Ulm an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind Cramer und Hans Wild (1480). — Gleichzeitig und später sind die im Chor des Münsters von Freiburg im Br. — Den höchsten Ruhm aber — wenn auch mehr durch ihre Wirkung als durch ihren künstlerischen Gehalt — haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von Köln schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des 16. Jahrhunderts (1509) fällt. Die schon oben (S. 479) als Werk des Domenico Livi genannten Lübecker Fenster, vielleicht die vorzüglichsten des 15. Jahrhunderts in Deutschland überhaupt, verdienen eine nochmalige Erwähnung an dieser Stelle, weil jene Benennung doch nicht völlig fest steht. — Von andern norddeutschen Glasgemälden werden diejenigen in der Kirche von Werben a. d. Elbe (Altmark) und in mehrern westphälischen Kirchen besonders gerühmt.

B. Sculptur.

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf Deutschland vor.[2] Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schulunterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unsrer Kenntnisse ist es

[1] Vergl. die Aufsätze über dasselbe im Schorn'schen Kunstbl. 1832, No. 10, No. 59 und No. 71. — [2] *Denkmäler der Kunst, T. 85. 86.*

indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur; die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des gothischen Styles, dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bildwerkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit. (Einzelne zierliche und sinnreiche Dekorationsstücke mit Figuren, für welche wir keinen näheren stylistischen Anknüpfungspunkt angeben können, mögen gleich hier genannt werden: die Kanzel des Münsters zu Basel und die ungleich prachtvollere des Münsters zu Strassburg, beide vom J. 1486, die letztere nach Angabe des Baumeisters Hans Hammerer; diejenige des Domes zu Freiberg von der Gestalt einer tulpenförmigen Blume; die reiche Treppe im Thomaschor des Domes zu Constanz, der Orgelchor in S. Pantaleon zu Köln (mit Sculpturen im Styl des Meisters der Lyversberg'schen Passion), die Kanzel der Stiftskirche von St. Goar, u. a. m.)

Für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig dürften unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien sein, die angeblich im Jahr 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores. [1]

[1] Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 und 22.

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507).[1] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Doch war man schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben.[2] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die früheste unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490); die grossen Darstellungen der Passion, am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten, obwohl im Einzelnen etwas ungleich (1492); die Ausführung zur Kreuzigung, über einem Altare in S. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen[3] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496—1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria (zweifelhaft), ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chor-Umgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegydienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause Nro. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch fünf Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), in der Klosterkirche zu Heilsbronn, und in den Kirchen von Fürth, Kalckreuth und Kazwang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenoss des A. Kraft und als Künstler von verwandter Richtung ist Tilman

[1] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft I. — [2] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 28. — [3] Ueber die Bildnissstatue des Meisters vergl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1832, No. 33.

Riemenschneider[1] von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrich's II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die meisterhaft und grandiös behandelten Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Bibra (gest. 1521), und an den Strebepfeilern der dortigen Liebfrauenkirche die strengen und ernsten Statuen der Apostel u. s. w. her. — Ein anderer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete (1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofes Georg III. im Dome von Bamberg, und die Relieftafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz (gest. 1519) in der Carmeliterkirche zu Boppard.

In Augsburg war damals Adolph Dowher thätig, welcher (vor 1522) für S. Anna zu Annaberg einen Altar, den Stammbaum Christi in Figuren von Kalkstein auf einem Grunde von rothem Marmor darstellend, verfertigte; eine sehr sorgfältige und zierliche, wenn auch etwas trockene Arbeit.

Andere Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom Jahre 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt.[2]

Einen ähnlichen Styl scheint ferner ein sehr bedeutsames Monument, vielleicht das wichtigste unter den deutschen Sculpturen dieser Zeit, zu haben. Dies ist das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III., in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge anderer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren.

[1] Vgl. Kugler, Kleine Schriften II, S. 584 (von Becker's Monographie über Tilman Riemenschneider), und Kunstbl. 1850, S. 25 u. 309; u. 1853, S. 255. — [2] Schorn, über altdeutsche Sculptur, etc. S. 15.

— Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Relieffiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hautrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten. [1] Aus etwas späterer Zeit wird ein Relief in gebranntem Thon in St. Georg zu Wiener Neustadt besonders gerühmt. — Die geschnitzten Thürflügel an der Capuzinerkirche zu Salzburg sind von einer ältern Kirche entlehnt und tragen das Datum 1470.

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm. [2] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der, mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Taufstein desselben (1470) und ein Singepult (1458) im Besitz des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum zugeschrieben. Als eine sichere Steinarbeit seiner Hand ist der sogenannte Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. [3] Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstühle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Später soll der Meister nach Wien gegangen sein; dort schreibt man ihm die (mit den Chiffern seines Namens versehenen) Chorstühle in St. Stephan, an denen Reliefs der Passionsgeschichte und andre Darstellungen enthalten sind, zu. [4] — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne Jörg Syrlin dem jüngeren, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den brillanten Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), die Chorstühle in

[1] Die Abbildungen bei Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen. Perger, der Dom zu St. Stephan in Wien. — [2] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff. — Vgl. Merz, im Kunstblatt 1845, S. 378. — [3] Thrän, Denkm. altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur in Schwaben. — [4] Tsischka, a. a. O., T. 25—33.

der Kirche zu Geisslingen (1512), u. a. m., vielleicht auch die Passion in sieben Reliefs am Portal der Kirche zu Oberdischingen fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andre treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen Heinrich Schickhart von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte. Auch ein lebensgrosses Reliefbildniss im Schlosse zu Urach wird ihm zugeschrieben. —

Ein andrer, in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist Simon Baider von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[1] — Am Münster zu Bern sind die reichen Steinsculpturen des Hauptportals von Nicol. Künz.

Mehr der Masse als des Styles wegen erwähnen wir die hundert Reliefs an den Brüstungen der Emporen in S. Anna zu Annaberg, 1522 vollendet von Theophilus Ehrenfried und seinen Gehülfen Jacob Hellwig und Franz von Magdeburg, biblische Geschichten und die Lebensalter darstellend; das Ganze von tüchtiger Behandlung, zum Theil nach Motiven A. Dürer's. Verwandte Behandlung zeigt sich an den Sculpturen der Thür zur alten Sacristei ebendaselbst; dagegen sind diejenigen der sogen. goldenen Pforte (1502—1512?) in der Erfindung besser und selbst grossartig, in der Ausführung sorgfältiger zu nennen.

In einer Kapelle am Kreuzgang des Domes von Augsburg befindet sich ein Altar mit Reliefs aus dem Leben der Maria (1540), welcher zu den besten Werken dieser Zeit gehört. Ebenfalls gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mag ein sehr schönes, an Holbein'sche Auffassung erinnerndes Hautrelief der Krönung Mariä, an der Hauptkirche zu Landshut entstanden sein. Eine der vorzüglichsten Grabplatten des 15. Jahrhunderts ist die Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche von München, unter dem barocken Ueberbau.

Von den Steinsculpturen der Rheingegenden[2] erwähnen wir den energisch gearbeiteten Grabstein des Erzbischofs Diether von Isenburg (1482) und das ungemein edle und grandios einfache Denkmal des Domherrn Albert von Sachsen (1484), im Dom zu Mainz; von den Denkmälern aus der frühern Zeit des 16. Jahrhunderts ebendaselbst ist dasjenige des Erzbischofs Berthold von Henneberg (1504) vor allen durch schönen Ausdruck und feine, wenn auch etwas conventionelle Behandlung ausgezeichnet;

[1] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, T. I, 3. — Waagen, im Kunstblatt 1848, No. 62. — [2] Ueber rheinische Sculpturen s. Kugler, Kleine Schriften II, 266 u. ff., 346 u. f., 736. — Ueber westphälische Sculpturen vgl. Lübke, a. a. O.

ähnlich diejenigen der Erzbischöfe Jacob von Liebenstein (1508), und Uriel von Gemmingen (1514). Sodann der grossartige Grabstein des Erzbischofes Jacob von Syrk (gegen 1500, in der Liebfrauenkirche zu Trier; minder bedeutend eine Grablegung in einer Nische ebendaselbst. Sowohl der geschmackvollen und reichen Renaissance - Einfassung als der lebensvollen, wenn auch bereits etwas manierirten Behandlung des Figürlichen wegen sind ferner die Epitaphien der Erzbischöfe Richard von Greifenklau (1525—1527) und Johann von Metzenhausen (gest. 1540) im Dom von Trier zu erwähnen. Früh und noch fast dem gothischen Styl angehörend: der Grabstein Ruprechts von der Pfalz (gest. 1410) in der h. Geistkirche zu Heidelberg. — Eines der edelsten deutschen Werke des 16. Jahrhunderts ist das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin (1548) in der Carmeliterkirche zu Boppard. In einer reichen und eleganten Renaissance-Architektur enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist; unter derselben halten zwei höchst anmuthvolle Engelknaben eine Schale mit dem Haupte des Täufers. Von derselben oder einer verwandten Hand ist ein zartes und treffliches Votivrelief (Madonna mit Engeln und Donator) vom J. 1523 in der Stiftskirche zu Oberwesel; ebendaselbst die sehr individuelle und lebensvolle Grabstatue des Canonicus Lutern (1515). Eine Anzahl ausgezeichneter Grabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich in der Kirche zu Wertheim. — Eine aus freien Statuen bestehende Gruppe des Gekreuzigten mit den Seinigen und den beiden Schächern, auf dem Kirchhof des Domes zu Frankfurt a. M. (1509) ist ebenfalls von guter und würdiger Behandlung. — Im Dom von Worms und der anstossenden Nicolaikapelle das schöne Relief mit drei heiligen Frauen und mehrere grösse Nischen mit heiligen Scenen in Relief, Arbeiten einer ehrenwerthen Localschule, welche zwischen Adam Kraft und Veit Stoss etwa die Mitte hält. — Ein merkwürdiges Prachtstück dieser Zeit ist der ehemalige Lettner, jetzige Orgelbühne der Kapitolskirche zu Köln, mit dem Datum 1523; der Name des Verfertigers, Roland, ist nicht mehr zu finden. In einer prachtvoll barocken Renaissanceeinfassung, in Nischen mit Baldachinen, finden sich biblische Reliefs, Medaillons mit Wappen und zweiundzwanzig Statuetten vertheilt, von einem Style, welcher den besten gleichzeitigen kölnischen Gemälden entspricht, doch schon mit einzelnen modernen Anklängen.

Schliesslich nennen wir hier die hauptsächlich durch wohlstylisirte, zum Theil satyrische Thierfiguren, Ornamente u. dgl. bedeutenden Chorstühle der Münster von Emmerich (1487), Xanten, Calcar, Basel u. s. w. — Auch im Figürlichen sehr werthvoll sind diejenigen in S. Gertrude zu Löwen, die schönsten Belgiens.

§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der gothischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen;[1] in der gegenwärtigen Periode kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen; ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen, durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Principien auf eine, mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hautreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich wiederspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Hauptstellen des Werkes befindlichen Stücke durch untergeordnete Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverhältniss, das wohl in einzelnen Fällen statt finden, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr

[1] Waagen, Deutschland, I, S. 30, ff.

viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind, als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den oben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung, [1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder minder bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schülein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Ecce homo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Bopfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). Der Altar des h. Blutes, in derselben Kirche zu Rothenburg, 1478 gestiftet, mit unbemaltem Schnitzwerk (in der Mitte das Abendmahl, auf den Flügeln Christi Einzug in Jerusalem und Leiden am Oelberg) erinnert mehr an die Weise Schongauer's. Ein trefflicher Altar in der Spitalkirche ebendaselbst, in der Mitte die Krönung Mariä, ebenfalls unbemalt, enthaltend, wird irrig Veit Stoss zugeschrieben, zeigt aber mehr eine dem Holbein verwandte Richtung. Die Sculpturen des Choraltares in der Hauptkirche von Nördlingen (der Gekreuzigte zwischen Heiligen), vom J. 1462, und das Sacramenthäuschen ebenda, 1511—1525 von dem Baumeister Stephan Weyrer und dem Bildhauer Ulrich Creitz

[1] Vergl. Schorn, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, No. 2, f. — Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — Grüneisen's Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, No. 96, f.

gefertigt, sind ebenfalls tüchtige Arbeiten. — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem Rothenburger Hochaltar nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blaubeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören und dessen dekorative Theile vielleicht an Reichthum, Adel und Schwung unerreicht sind), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andere Sculpturen, welche sich in dem neuen Museum zu Berlin, in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dusch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffners Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521): für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. (Hans Liefrink?) und der Jahrzahl 1526 bezeichnet.[1] — Ein besonders schöner, unbemalter Schnitzaltar im Chorumgang des Münsters zu Freiburg im Breisgau mit Maria als Gnadenmutter. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts mag ein zierlich strenges Relief (der Tod der Maria) in S. Leodegar zu Luzern als Theil eines grossen Schnitzaltars gearbeitet sein. Sonst ist in der Schweiz vorzüglich der prachtvolle Hochaltar der Kathedrale von Chur zu erwähnen, von Jacob Rösch oder Rüsch (um 1490), eines der reichsten und vollendetsten Werke des edlern oberdeutschen Styles.

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau

[1] Grieshaber, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, No. 9.

(1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. Dagegen sind an dem Altarschrein Markgraf Friedrich's IV. in der Klosterkirche zu Heilsbronn (gegen 1500) sowohl die Sculpturen (die Anbetung der Könige, auf den Flügeln vier Heilige, auf der Altarstaffel die Grablegung) als die Gemälde von hohem Werth. — Bei andern, aus Wohlgemuth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten. —

Ein Altarschrein in der Kapelle des heil. Blutes im Dom zu Bamberg, den Abschied der Apostel in fast runden Figuren auf landschaftlich behandeltem Hintergrunde darstellend, ist von fleissiger Ausführung und edlem Ausdruck der Köpfe.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemuth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth aus, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge gibt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der, frei schwebend, die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sog. sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebalduskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523), jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich, ein Eccehomo in der Klosterkirche zu Heilsbronn; u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg auf,[1] seine Bildung

[1] Mit Ausnahme eines frühern, urkundlich belegten Besuches in den Jahren 1486—1488 oder 1489. Ein vorzüglicher Entwurf zu einem Grab des h. Sebald, mit dem Datum 1488, im Besitz des Prof. Heideloff, und von diesem in der „Ornamentik des Mittelalters" mitgetheilt, wird, wie es scheint ohne Grund, dem Veit Stoss beigelegt; vgl. Schuchardt im deutschen Kunstbl. 1855, S. 126. Der untere Theil ist ähnlich angeordnet, wie an dem später von P. Vischer ausgeführten Werke; oben aber folgt eine hohe Tabernakelarchitektur, deren Kostbarkeit wahrscheinlich die Ausführung verhinderte. Vgl. die Mittheilungen Nagler's im Kunstbl. 1847, No. 36. (Anderes 1846, No. 11.)

und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem Betracht ist namentlich der grosse Altar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—84) anzuführen, dessen Schnitzwerke in der Mitte die Krönung Mariä (kolossal), auf den Seiten biblische Scenen darstellen, sowie auch das Grabmal König Kasimir's (1492) in der dortigen Kathedrale, ein reicher Sarkophag mit der Statue desselben, darüber ein Tabernakel auf Säulen, alles von rohem Granit; endlich die Rathsherrnstühle im Chor der Frauenkirche (1495). Minder beglaubigt ist ein Schnitzwerk, Johannes der Täufer nebst Reliefscenen aus dessen Leben, in der Kathedrale, und ein Steinrelief, Christus am Oelberg, an einem Hause in Krakau. Bei diesem Anlass ist zu erwähnen, dass die oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jacob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die oben genannten und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten. [1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies, ausser einigen Schnitzaltären in der Jacobskirche, in dem nahen Kloster Heilsbronn, u. a. a. O., namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der städtischen Gallerie (im Landauer Brüderhause) befindet. Ebenda eine Holztafel mit zahlreichen Relieffiguren (Rosenkranz, jüngstes Gericht, Leben der Maria, Heilige, etc.), von vorzüglichstem Styl der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts, in schönster Anordnung und Durchführung. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens stattfindet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung. — Hieher gehört auch der Altar der Bergknappschaft (1521) in S. Anna zu Annaberg, dessen bemalte Schnitzwerke das Leben der Maria darstellen. (Die gemalten Bilder der Aussenflügel, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, in der Art Grünewald's.) Ebenda ein anderer guter Schnitzaltar mit Darstellungen ähnlichen Inhaltes.

Von den rheinischen Arbeiten [2] dieser Gattung, welche

[1] Vgl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1837, No. 100. — [2] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, 268 u. ff. Vgl. S. 164. 181. 346. 471 u. f.

an innerem Werthe meist erst in zweiter Linie stehen, ist der Altarschrein der Kirche zu Clausen, unweit Trier (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) mit seinen glücklich und charakteristisch belebten Passionsdarstellungen eine der wichtigsten; später und von verwandtem, obschon bei weitem geringerem Styl: die Altarschreine in der Kirche zu Merl und in S. Martin zu Münstermayfeld. Vom Anfange des 16. Jahrhunderts stammen u. a. die jetzt verstellten und weiss übermalten Sculpturen des Hochaltars in der Kirche zu Adenau her, worunter die Statuetten der Apostel zwar nur wenig ausgeführt, aber von den grossartigsten und edelsten Motiven in Stellung, Geberden und Gewandung sind. An dem St. Evergisil-Altar in S. Peter zu Köln sind die fast frei gearbeiteten, über einander geschichteten Gruppen einer Passion im Einzelnen mit vieler realistischer Lebendigkeit ausgeführt. Ein grosser Schnitzaltar im nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Euskirchen enthält ebenfalls biblische und legendarische Scenen von vielen kleinen Figuren, mehr in spielender Weise. Eine schwere, überfüllte, derb naturalistische Darstellung zeigt sich in den Schnitzwerken eines grossen, aus S. Maria ad gradus stammenden Altars im Dom zu Köln (um 1530; die Geschichte Christi, in den Hauptnischen die Passion); von den beiden Altarschreinen in der Kirche zu Zülpich zeigt der eine schon die Anfänge moderner Manier. — Andere geschnitzte Altäre, Tabernakel, u. dergl. in der Kirche von Pfalzel (bei Trier), in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom und in der Marienkirche zu Frankfurt a. M.

In den deutsch-österreichischen Landen ist eine grosse Anzahl von ausgezeichneten Werken dieser Art vorhanden: zunächst in Tyrol in den Kirchen zu Lana, unweit Meran, zu Ridnaun (1509), zu Weissenbach (wahrscheinlich von Michael Pacher von Bruneck); sodann in Oberösterreich zu St. Wolfgang (von demselben, 1481),[1] zu Hallerstadt; in Niederösterreich zu Maria Laach und Heiligenblut, auch in der Kirche zu Mauer. — Ausserdem erwähnen wir hier ein eigenthümliches und sehr umfassendes Werk, das man in der Stadtkirche zu Graupen (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrückten Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[2] — Schnitzaltäre böhmischer Meister finden

[1] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Taf. 19 u. S. 122. — [2] Wach, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, No. 2.

sich u. a. zu Zbraslav und in Mähren zu Adamsthal (1515), letzterer von Andreas Morgenstein aus Böhmen.

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Die Schnitzwerke des schon erwähnten, höchst wahrscheinlich aus Calcar stammenden Altarschreins der Ferber'schen Kapelle in der Marienkirche zu Danzig (eine Kreuzigung und acht kleinere Passionsscenen) sollen mit den Schnitzereien in den Kirchen von Calcar und Xanten nahe übereinstimmen.[1] Aus der spätern Zeit der Schule von Calcar rühren die Schnitzwerke des Altars der dortigen Reinholdskapelle (1516) her. — Sodann soll Westphalen einen grossen Reichthum an solchen Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete, besitzen.[2] — Bestimmteres ist zunächst nur über die Schnitzaltäre von Pommern zu sagen.[3] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint, als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen vorzüglichen Arbeiten gothischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zunächst ein jenem Meisterwerk von Tribsees (S. 468) noch nahe verwandter Altar, in dem benachbarten Deyelsdorf (jetzt getrennt aufgestellt). Ebenfalls zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Relieftafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige, in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft klassischer Hoheit und Rein-

[1] Vgl. Passavant, Nachrichten über Danzig's Kunstwerke, Kunstblatt 1847, No. 33, 34. — Ueber die Altäre in Calcar selbst s. Kölner Domblatt I, No. 37 u. f. — [2] Lübke, a. a. O. S. 388, 397 etc. — [3] Vgl. die ausführlichen Notizen in meiner Pommer'schen Kunstgeschichte, S. 206—221. (Kugler, Kl. Schriften, I, 796 u. ff.). Weitere Mittheilungen von Haselberg, deutsches Kunstblatt 1855, S. 55.

heit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund; der sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keineswegs einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.) Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen die höchst vorzüglichen Altäre der Kirchen von Waase (auf Ummanz, einer Nebeninsel von Rügen) und von Bredwisch bei Grimme, sowie der noch sehr gute in der Kirche von Eixen (unfern Tribsees.)

Als ein sehr eigenthümliches und höchst bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—21) gefertigt wurde. [1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt. Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebenvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters. — In der Lausitz besitzt die Kirche von Tammendorf (Kreis Crossen) eine treffliche in Holz geschnitzte Gruppe der Grablegung. — In Mecklenburg enthalten die Kirche zu Doberan und die Nikolaikirche zu Rostock Schnitzaltäre.

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.

§. 3. Die Bronze-Arbeit.[1]

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein die Typen des gothischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber, durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der gothischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im Jahr 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[2] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermassen als ein Rückschritt in jene fernere Vergangenheit, welche die gothischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronze-Werke, welche der Sohn des ebengenannten, Peter Vischer,[3] geliefert hat. (Er wurde Meister im Jahr 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 86.* — [2] Schadow, Wittenbergs Denkmäler. Taf. A. — Vergl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, No. 5, S. 37. Kugler, Kl. Schriften I, S. 454 u. ff. — Ueber die in der Kirche zu Römhild (Sachsen-Meiningen) befindlichen Bronzedenkmale der hennebergischen Grafen Heinrich's VIII. (gefertigt 1507—1510) und Otto's IV. (gefertigt vor 1500) siehe Kugler, Kleine Schriften II, S. 648 u. ff., wo dieselben nur als Arbeiten der Vischer'schen Giesswerkstätte, nicht als Compositionen Peter Vischer's dargestellt werden. — S. 659 ebenda wird ein ähnliches Verhältniss für das Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin (1530, mit dem Namen Johann Vischer's) angenommen. — [3] Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vergl. M. M Mayer, des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II., S. 29 ff. — Schadow, Wittenbergs Denkmäler.

Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[1] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des P. Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (v. J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III. von Bamberg, im dortigen Dome wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem gothischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monument beschäftigt sein musste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I. (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505—1506) gefertigten des Bischofes Georg II.[2] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogen. Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit wiederum, frei von jener eckigen Manier, der gothischen Bildungsweise zugewandt, und zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem, bereits im 14. Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern

[1] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc. — [2] Die drei Platten bei Heller, Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg.

die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern (Propheten?). Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des gothischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele, geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbunden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-gothischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldus verschmilzt sich dies gothische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren. [1]

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des Peter Vischer sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, ehemals in der alten Pfarrkirche, jetzt im Dom zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzab-

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von Reindel; eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von Reindel, vornehmlich die Apostel und die genannten Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Figuren in dem genannten Werk über die Nürnb. Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnbergs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit aufopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, wesshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes.

nahme, in der Aegydienkirche zu Nürnberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des h. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren vorhanden, in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome von Erfurt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der gothische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt; das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525, also noch bei dessen Lebzeiten); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, obschon künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen: eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft und völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin. [1]

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in P. Vischers späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle [2] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des Peter

[1] Bei diesem Anlass machen wir auf ein schönes Bronze-Relief über dem Grabe des Jacopo Suriani in S. Stefano zu Venedig (links vom Hauptportal) aufmerksam, welches die Madonna zwischen Heiligen und Donatoren darstellt und im Styl auf ganz eigenthümliche Weise zwischen den Lombardi und P. Vischer die Mitte hält. Eine vorzügliche, jedenfalls deutsche Arbeit ist das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen und Donator über dem Grabe des Cardinals Friedrich in der Kathedrale zu Krakau, vom J. 1510. — [2] In J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.

Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. — Von einem guten Zeitgenossen des P. Vischer rührt das bronzene Epitaphium des Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1513).

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von Bronzestatuen zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innsbruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I. aufgestellt sind.[1] Sie wurden theils in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegossen; als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (um 1529) und Hans Lendenstrauch (1570) erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. An dem Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet, finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend; dies sind die älteren; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. Diese erscheinen grösseren Theils als aus der späteren Zeit und als minder bedeutsame Arbeiten im eigentlich künstlerischen Sinne; die Anlage der Figuren ist einfach; ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526—1612) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, auch, dass der Künstler hier noch wesentlich an der treuen Einfalt der heimischen Kunstrichtung festgehalten habe. — Endlich wird das etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts gegossene Taufbecken des Münsters zu Emmerich (eine Schale auf drei Sirenen, die Figuren des Deckels moderner) sehr gerühmt.[2]

Bei diesem Anlass ist auch der Fortdauer jener gravirten bronzenen Grabplatten zu gedenken, deren auch aus

[1] Lithogr. v. Schedler. — [2] Kinkel, im Kunstbl. 1846, No. 39.

dieser Periode in Deutschland, Frankreich, England etc. eine ziemliche Zahl erhalten sind, doch kaum irgend welche von dem Werthe jener strengen und schönen Arbeiten des 14. Jahrhunderts; der eingedrungene Realismus musste auf diese Gattung ungefähr wirken wie auf die Glasmalerei. Die trefflichste vielleicht die des Bürgermeisters Berk in der Marienkirche zu Lübeck (1521), einfach gut die des Cardinals Cusanus (1488 gesetzt) in der Kapelle des Hospitals zu Cues a. d. Mosel; geringer die aus 12 Stücken zusammengenietete des Herzogs Gerhard von Jülich (1475) in der Kirche von Altenberg bei Köln; andere im Dom von Naumburg, im Dom von Bamberg u. a. a. O. [1]

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet; [2] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546) u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubere Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom Jahr 1513, das andere von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von demselben Jahre!) und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürer'schen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen. [3]

[1] Ueber die Technik s. Hertel, im Kunstblatt 1853, S. 361. Vgl. F. Kugler, Kleine Schriften I, 160. II, 327. 433. 601. — [2] Vgl. meine Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 65—116. — [3] Ich meine die beiden Figuren, welche von Rathgeber (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Gallerie zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maasstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die königl. Kunstkammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus.[1] Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andere treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hieronymus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich Reitz von Leipzig anzuführen.

beurtheilt werden. Das angebliche Dürer'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches Rathgeber (S. 116, ff.) höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

[1] Vgl. Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 132. Eine Geburt Johannis in Speckstein, im britischen Museum, soll von Dürer sein.

Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr brillanter Erscheinung. Sein berühmter grosser, sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen.[1]

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit erwähnen wir nur das kurfürstliche Schwert im Domschatze zu Köln (zwischen 1515 und 1547), dessen Griff und Scheide, letztere mit durchbrochenem Laubgeflecht auf rothsammtnem Grunde, ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung sind. (Zahlreiche geringere Werke ebenda).[2] — Monstranzen und Reliquiarien des vorhergehenden Jahrhunderts zeigen meist dieselbe brillant architektonische Ausbildung wie in der Zeit des gothischen Styles; das Figürliche ist meist minder bedeutend. Hie und da sind Silberniellen dabei angewandt. Eine in dekorativer und figürlicher Beziehung höchst ausgezeichnete silbervergoldete Monstranz befindet sich in der Sakristei der Kathedrale von Chur (um 1490).

Ueber die Sculptur anderer Länder im 15. Jahrhundert liegen zwar mancherlei zerstreute Nachrichten und Abbildungen vor, doch aber nicht in genügendem Maasse, um daraus ein Bild des Entwickelungsganges dieser Kunst entnehmen zu können. Nur so viel lässt sich ersehen, das überall die realistische Auffassungsweise, hie und da in sehr kenntlicher flandrischer Färbung, allmälig die Plastik durchdringt.

Für Frankreich[3] kommen zunächst in einigen Kirchen die Sculpturen der Aussenseite der Chorwände gegen den Umgang hin in Betracht. Im Dom von Chartres sind es fast freistehende Gruppen, im Dom von Amiens Hochreliefs, bunt überfüllt und in der Regel nicht vom Besten des fünfzehnten und beginnenden sechszehnten Jahrhunderts, doch als kolossale Unternehmungen und durch einzelne interessante Züge wichtig. In der Kathedrale von Alby sind es blos einzelne Statuen, von untersetzter, dabei lebendig individueller Bildung. — Drei Reliefs

[1] Vergl. meine Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113. — [2] Einige rheinische Arbeiten s. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 333. — [3] S. Du Sommerard, les arts au moyen-âge, und Gailhabaud, Denkmäler d. Bauk., Bd. IV. *Denkmäler der Kunst*, T. 86.

aus Alabaster in der Kirche zu Roscoff (Bretagne), Verkündigung, Anbetung der Könige, und Geisselung, halten die frühgothische Compositionsweise in dieser späten Zeit (um 1500) in eigenthümlich anziehender Weise fest. — An den dekorativ äusserst prächtigen Chorstühlen des Domes von Amiens (1508 bis 1521) ist das Figürliche von Antoine Avernier ebenfalls nicht gering; etwas später (1535) sind die von S. Bertrand zu Comminges, ebenfalls voll phantastischer Pracht. Von den Grabdenkmälern jener Epoche befindet sich eine Anzahl, meist von derb individuellem Charakter, im Museum von Versailles. Von den noch in den Kirchen befindlichen sind vorzüglich wichtig: das der beiden hintereinander knieenden Kardinäle von Amboise im Dom von Rouen (seit 1513) von Roullant De Roux und mehreren Gehülfen, in einer der damaligen französischen Kunst eigenthümlichen weichen und individuellen Formenbildung, eingefasst von einer höchst prachtvollen, dem Sinn nach gothischen, dem Detail nach der Renaissance angehörenden Einfassung (Marmor, Alabaster, Vergoldung und Farben); — ferner diejenigen in der Kirche von Brou, nämlich das der Stifterin Margaretha von Oesterreich, ihres Gemahls Philibert von Savoyen und ihrer Schwiegermutter Margaretha von Bourbon, ebenso bewundernswürdig durch die edle und stille Auffassung als durch die gediegenste Pracht und Delicatesse der Ausführung (um 1500, von mehrern sonst unbekannten italienischen, französischen und schweizerischen Sculptoren — letztere Conrad und Thomas Meyr — vollendet); — endlich das Grabmal Ludwigs XII. in S. Denis, dessen ältere, bessere und realistische Theile (die Porträtstatuen) wahrscheinlich um 1517 von Jean Juste gearbeitet sind; von demselben auch die Grabmäler zweier königlichen Kinder in der Kathedrale von Tours. — Aus der Karthause von Dijon ist in das dortige Museum ein etwas älteres Denkmal, das des Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin (um 1444 gefertigt) übergegangen, ebenfalls eine überaus reiche Prachtarbeit, auch in den beiden Statuen edel und grossartig. — Eine naive und gutgearbeitete, friesartig fortlaufende Darstellung der Zusammenkunft Heinrich's VIII. und Franz I. findet sich im Hof des Hôtel de Bourgtheroulde zu Rouen.

Auch in der spanischen Sculptur [1] deutet schon manches Aeusserlichste, z. B.: im Kostüm, auf niederländischen Einfluss hin. Die Anlässe zu machtvoller Entwicklung der Plastik gaben auch hier die Grabmäler (meist freistehende Sarkophage von reichster Bildung), vorzüglich aber die zuweilen riesenhaften Altaraufsätze, welche in einer Menge von Abtheilungen, — ein

[1] S. España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Laborde, voyage en Espagne. — Waring, architectural etc. Studies in Burgos and its neighbourhood, London 1852. — Du Sommerard, les arts au moyenâge. — Caveda, Gesch. der Bauk. in Spanien. — *Denkmäler der Kunst, T. 86.*

Mittelfeld umgeben von zahlreichen Nebennischen und Feldern — Freisculpturen, Reliefs oder Malereien unter den reichsten Baldachinen enthalten. — Die Künstler sind zum Theil Ausländer; Manches von den spätern Arbeiten ist auch fertig aus Italien bezogen, oder stammt von spanischen Meistern aus italienischer Schule. Das Dekorative gehört theils dem Gothischen, theils der Renaissance an.

Die bedeutendsten Meister und Werke, vom Ausgange des 15. Jahrhunderts an, sind folgende: Nufro Sanchez, von welchem sich Arbeiten am Chor des Domes von Sevilla finden. — Gil de Siloe arbeitete 1486—1493 die unendlich prachtvollen fein ausgearbeiteten Grabmäler Juan's II. und seiner Gemahlin nebst dem des Infanten Don Alonso in der Karthause von Miraflores unweit Burgos; (auch am dortigen Hochaltar hatte er Theil). — Pablo (n. a. Blas) Ortiz schuf seit 1489 die Gräber des Alvaro de Luna und seiner Gemahlin, mit trefflich realistischen Porträtstatuen sowohl als Seitensculpturen. — In der Kirche S. Salvador zu Ona am Ebro vier fürstliche Sarkophage, je zu zweien unter hohen und stattlichen gothischen Tabernakeln, aus derselben Zeit. — Der Hochaltar des Domes von Sevilla ist 1482—1497 von Danchart und Bernardo Ortega gearbeitet; der des Domes von Toledo, ein bemaltes und vergoldetes Riesenwerk aus Holz, um 1500 von Peti Juan und Maestro Copin, was das Figürliche betrifft. — Von Juan de Olatzaga stammen die 14 kolossalen Statuen an der Façade der Kathedrale von Huesca. — Von Domenico Alejandro Florentin das prachtvolle Grab des Infanten Don Juan in S. Tomas zu Avila; nach seinen Zeichnungen in Italien ausgeführt: die Tumba des Kardinals Ximenes in S. Ildefonso zu Alcala de Henares. — Alvaro Monegro arbeitete 1531 bis 1533 unter Leitung des Alonso de Covarrubias (Schülers des Enrique de Egas, vgl. S. 596) das Grabmal des (1379 gestorbenen) Königs Enrique II. im Dom von Toledo, ein besonders geschmackvolles Werk. Das Grabmal des Duque de Cardona (gest. 1532) in der Franciskanerkirche zu Belpuch in Arragonien, ist von Giovanni da Nola (S. 657) in Neapel gearbeitet. — Hinter dem Hochaltar des Domes von Burgos enthalten reichsculptirte Nischen die Passionsgeschichte, in kräftig realistischem Styl um 1540 angeblich von Felipe de Borgogna verfertigt. — Auf die Fortsetzung dieses Prachtstyles werden wir bei der Periode von 1550 bis 1600 wieder zurückkommen.

FÜNFTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

---

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den eigenthümlichen Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes

auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Prätension in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher, als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an dem reinen Vorbilde der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des 17. Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst vorgebildet war, theils so, dass man andere Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses;

mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung unmittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur[1] bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen, ist Guglielmo della Porta (1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Paul III. in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vicenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine bedeutende Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern (so namentlich die Statuen der Religio und Justitia in S. Pietro in Montorio zu Rom); eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reichdekorirte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, gen. Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer eigenthümlich feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Grazie entwickelt. Andere Arbeiten Leoni's besonders an der Façade von S. Maria presso S. Celso zu Mailand; Bedeutendes in Spanien. — Giovanni da Bologna (1524—1608, ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint wiederum als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, im Museum. —

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte

[1] *Denkmäler der Kunst*, *T. 90.*

Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Frederico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei [1] findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich, als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornehmlich im Portrait), erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgi Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographien ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Enkel Alessandro Allori, beide in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Barbacelli, u. A. m. — In Siena, nicht in gleichem Maasse oberflächlich: Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Domen. Manetti, und namentlich Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federico Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen Portrait-Charakter haben); Giuseppe Cesari, genannt il Cavalier d' Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lorenzo Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (eine tüchtige Portraitmalerin),

[1] *Denkmäler der Kunst, T. 88.*

Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (wiederum durch eine schlichte Naturwahrheit mehr anziehend). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich aber durch eine edlere Einfalt von der ganzen Reihe der Vorgenannten sehr vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht blos in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto (1512—1594), entgegen, ein Künstler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst beachtenswerth; und vor allen gehören seine Portraitbilder, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, wiederum zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528 bis 1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen

Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese wiederum auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Gallerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, in der Gallerie von Turin, u. a. m. Auch anderweitig zieht er gern Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. (Eine ganze Anzahl von Gemälden in S. Sebastiano zu Venedig). Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen wiederum eine manieristische Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510—1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano hatte sich nach Tizian gebildet. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen; häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren

Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den Gallerien, namentlich den italienischen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des 16. Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornemlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glacirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des 15. und aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts herrühren, und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 613) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II. von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Raphaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Raphaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Raphael dal Colle (ein Schüler des Raphael Santi), Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolika-Maler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens

tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II. fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins 18. Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loretto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, (S. 710) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach eigenthümlicher Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I. (in der ersten Hälfte des 16. Jahrh.) und sein Nachfolger Heinrich II. veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die künstlerischen Dekorationen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer[1] hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 90.

anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm verschiedene Arbeiten im Museum von Paris, namentlich die anmuthvollen Reliefs vom Brunnen *des innocens*, und eine etwas überschlanke Diana; anderswo (?) das trefflich angeordnete Relief ausruhender Bacchanten, etc. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die elegante, in den Gewändern überzierliche Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrich's II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur, Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kirche St. Gervais zu Paris hervorgehoben. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Im Ganzen ist der Styl dieser Fenster, das Verhältniss zur Farbe und die Technik nicht besonders vorzüglich. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andre Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besonderes Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen wiederum in eine frühere Zeit zurück. Schon im 12. Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche

Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Raphaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Court. u. Suzanne Court.); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich soll die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste sein; Manches findet sich auch im Louvre und besonders im Hôtel de Cluny zu Paris. [1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland. [2]

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie eine klassische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italienische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lambert Sutermann, genannt Lamb. Lombard (1506—1560), ein Meister, der sich vor Allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, genannt Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung (Hauptbilder im Museum zu Antwerpen). Zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton von Montfort, Martin de Vos, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w.,

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig meine Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 132, ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namensbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. Didier-Petit gegeben. — Zahlreiche Abbildungen bei Du Sommerard. — Notice des émaux exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris 1852. — Auszüge hieraus: Kugler, Kleine Schriften II, 703 ff. (Auch im Kunstbl. 1853, No. 4, f.). — [2] *Denkmäler der Kunst. T. 89. 90.*

Alle jedoch so wenig anziehend wie der Meister. Dagegen ist ein anderer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleiches Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des 16. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wiederum in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556—1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, gen. C. van Haarlem, Abraham Bloemaert und Adrian Stalbemt. Auch gehört hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die Richtung des Lucas von Leyden weiter verfolgte und sich in wüsten Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel), der letztere liebte es, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft; von diesem wird weiter unten die Rede sein.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen Schule; so auch, obgleich etwas gemässigter, Johann von Aachen,[1] Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art ganz tüchtige Arbeiten geliefert. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibaut, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andere vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der

[1] Andere rheinische Meister dieser Zeit s. Kugler, Kl. Schriften II, S. 317.

Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maasssstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In den deutschen Steinsculpturen[1] dieser Zeit findet sich neben der italisirenden Manier und der völlig malerischen Auffassung des Reliefs oft eine grosse Zierlichkeit, selbst Tüchtigkeit der Behandlung, namentlich in den Bildnissen. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann wiederum eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (vom J. 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich wiederum nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmern'schen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern (etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis 1598 ausgeführt; das bedeutendste und letzte davon, dasjenige des Pfalzgrafen Richard und seiner Gemahlin, vielleicht von dem Bildhauer Johann von Trarbach), u. A. m. Von einem diesen Denkmälern zu Simmern entsprechenden Styl sind die Grabmäler des Landgrafen Philipp d. Jüngern von Hessen (gest. 1583) und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu S. Goar, sauber, aber etwas leblos. Zwei tüchtige ritterliche Grabdenkmäler v. J. 1588, — der Verstorbene vor dem Gekreuzigten knieend, von seinem Schutzheiligen begleitet — finden sich in der Minoritenkirche zu Köln, das sehr naive, kleine Denkmal eines Kindes (1580) in der Kirche zu Namedy. — Vom Jahr 1571 ist das grosse Epitaphium des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, die knieende Hauptfigur von steifer Sauberkeit, die Reliefs zierlich, die Einfassung barock-prachtvoll. — Von einem Elias Gottfro oder Godefroy aus Emmerich (gest. 1568) sind, ausser einem fürstlichen Grabmal in S. Martin zu Cassel, drei grosse, bereits italisirende Hautreliefs biblischen Inhaltes im dortigen Museum vorhanden. — Endlich enthält der Dom zu Mainz in seinen Denkmälern fortlaufende Belege zur Geschichte der damaligen

[1] S. Kugler, Kleine Schriften II, S. 277 u. 347 die rheinischen Arbeiten. — Ueber die Denkmäler in Würzburg s. deutsches Kunstblatt 1851, S. 405 ff.

Sculptur. Es sind meist Statuen in barocken Nischen stehend; dasjenige Erzbischof Albrechts (1546) ist mehr durch den trefflichen Kopf und das Material, als durch die Gesammtfassung ausgezeichnet); minder bedeutend sind diejenigen Erzb. Sebastians (1555) und Erzb. Daniels (1582); zwei Familiendenkmale, Brendel (1562) und Gablenz (1592), stellen jedes die Familie in guter Bildnissauffassung vor dem Crucifix knieend dar; zum Vorzüglichsten dieser Richtung gehört sodann die ausdrucksvolle Grabstatue Erzb. Wolfgangs (1606). — Auch der Dom von Würzburg besitzt, ausser den bereits genannten u. a. frühern Werken, mehrere Monumente, welche zwar nicht so sehr durch reinen plastischen Styl und höheres Lebensgefühl, als durch stattliche dekorative Wirkung ausgezeichnet sind. Abgesehen von mehrern Bronzetafeln mit Reliefs, worunter diejenige des Bischofes Conrad (gest. 1540) die trefflichste ist, erwähnen wir die Grabmäler der Bischöfe Melchior (gest. 1558) und Friedrich (gest. 1573), sowie dasjenige des Sebastian Echter (gest. 1575), letzteres bereits mit einer auf den Arm gestützt liegenden Statue dieses Ritters, nach der Weise jener Grabmäler Andrea Sansovino's in S. Maria del popolo. Ueberhaupt machen sich jetzt auch in der Anordnung der Grabdenkmale die italienischen Motive (z. B. eben diese schlummernde Stellung der Hauptfigur, die Beigabe zweier trauernden weiblichen Gestalten, u. dgl.) in bedeutendem Maasse geltend.

In Bezug auf die Erz-Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronze-Arbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabmonumente der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg,[1] als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Gio. Maria Nosseni (bis 1593) genannt wird; die Fürstenstatuen selbst sind von dem Venezianer Pietro Boselli. (Von einem etwas ältern niederländischen Meister ist das pomphafte, im Einzelnen wohl gelungene Marmordenkmal des Kurfürsten Moritz, ebendaselbst.) — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen, neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkulesbrunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, S. 17.

Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung des obengenannten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz, und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portraitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508 bis 1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. Von Jamnitzer ein in dekorativer Beziehung vorzüglicher Tafelaufsatz bei Hrn. Merkel in Nürnberg.) — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrieb dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl., die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die brillantesten Werke gehören dem Anfange des 17. Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sogen. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II. von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt

von Kunst und Künstelei enthalten ist. [1] — Noch muss als eines besondern Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Eisen-Sculptur (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter, eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II. verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen. [2] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des 15. Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder — ob richtig, dies mag dahingestellt bleiben — besonders mit Albrecht Dürer); es fehlt uns indess hiefür gegenwärtig noch an aller näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des 16. Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählig das Uebergewicht erhält. [3]

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), scheint am Treusten und mit Absicht an der alterthümlichen Strenge und an dem hiemit verbundenen Ausdruck einer tief innerlichen, religiösen Stimmung festgehalten zu haben. Man vergleicht seine Bilder mit denen des Francia oder Perugino. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503—1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli,

[1] Vgl. meine Beschr. der Kunstkammer, S. 178—201. — [2] Eine Anschauung spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII. — [3] *Denkmäler der Kunst, T. 84, A.*

die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Hernan Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Raphaels und Michelangelo's an: Alonso Berruguete (1480 bis 1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich geistreichen und talentvollen Nachfolger Raphaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des 16. Jahrhunderts hielten sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Portraitmaler: Alonzo Sanchez Coello; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, gen. el Mudo (der Stumme, 1526—79).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte.

Von der spanischen Bildhauerei dieser Zeit [1] sind uns beinahe blos Grabmonumente bekannt, an welchen das Ornamentistische meist im schönsten Styl der Renaissance gehalten ist, in einer Zeit, da derselbe überall sonst schon abgeblüht hatte. Mehrfach kommen reichgeschmückte Sarkophage vor, die sich nach unten zu erweitern, so z. B. im Dom von Burgos. Zwei prächtige Königsgräber in der Kathedrale von Granada sind uns durch die Abgüsse im Louvre bekannt; es sind diejenigen Ferdinands und Isabellens der katholischen und Philipps von Oesterreich nebst seiner Gemahlin, der wahnsinnigen Johanna; das Dekorative ist höchst prachtvolle, schwungreiche Renaissance; von dem Figürlichen sind nur die einfach strengen, naturwahren Portraitstatuen und einzelne Eckstatuetten von höherem Werthe. — Von Alonso Berruguete, welcher, wie so manche dieser spanischen Künstler, Architekt, Bildhauer und Maler zugleich war, ist in S. Juan Bautista extramuros bei Toledo der Sarkophag des Erzbischofes Tavera, von gutem, michelangeleskem Styl vorhanden.

[1] Die Quellen s. S. 751.

SECHSTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST DES SIEBENZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Parteien mochten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Ecstase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebungen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den

alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am glänzendsten offenbart hatte; man studirte die grossen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung auf einander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümern geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war, und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Still-Leben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV., ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkür vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das 18. Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im 18. Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in eckelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat; die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch gibt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien[1] bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des 17. Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene dargestellt und durch reine Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Gluth des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der heil. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des heil. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der

[1] *Denkmäler der Kunst*, T. 92.

Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Nur seine Kinderfiguren sind insgemein naiv und anmuthig. — Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des 18. Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. — Von den in Rom thätigen Bildhauern erscheint Camillo Rusconi bei aller Befangenheit im malerischen Styl und in der Manier Bernini's doch mit einem edlern Geschmack in der Art der bolognesischen Malerschule begabt (Grabmal Gregor's XIII. in S. Peter, 1723), Pietro Bracci dagegen als ein blos handfester Manierist (Grabmäler Benedicts XIV. und der Maria Sobieska, ebendaselbst).

Einige niederländische Bildhauer des 17. Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, genannt il Fiammingo (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des hl. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente und an dem bekannten Brunnen des Manneken-Pis zu Brüssel. Im Berliner Museum ein trefflich naiver Amor, welcher sich den Bogen schnitzt. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst,

diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der niederländischen Nationalität, ein in günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben anderer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des 17. Jahrh. gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers.

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum), auch in mehrern seiner Sculpturen zu Genua (in S. Maria di Carignano u. a. O.); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640—1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im 18. Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698 bis 1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714—1785); von dem letztern das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Strassburg; ein zwar

sehr theatralisches, in allen mehr naturalistischen Theilen aber bedeutendes Werk.

In Deutschland entstanden während des 17. Jahrhunderts ausser den schon erwähnten manche im Einzelnen erfreuliche Sculpturwerke, wenn sich auch keine eigenthümlich deutsche Schule mehr darin zu erkennen gibt. Von einem Joh. T. W. Lentz (1685) rührt die lieblich schlummernde Marmorgestalt auf dem Grabe der hl. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Köln her. Mehrere gute Altäre und Grabmäler im Dom von Mainz stammen aus dieser Zeit, unter den letztern das zwar völlig unplastisch gedachte, aber in seiner Weise trefflich ausgeführte des Generals Lamberg (gest. 1689), welcher trotzig den Sargdeckel aufstösst, aber vom Tode zurückgedrängt wird. Ein Bronzecrucifix auf dem Hochaltar von S. Castor in Coblenz, erfunden von Georg Schweigger von Nürnberg, gegossen von Wolf Hieronymus Herold ebendaselbst (1685) ist als Beleg für die damalige nürnbergische Kunstübung nicht ohne Werth. — Endlich erfreute sich Deutschland, um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen: die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des 17. Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke;[1] hier zeigt

[1] Ausführlicheres in meiner Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 205—269.

sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete; Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630); Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668; sein Opfer des Abraham, hauptsächlich durch die Grösse bedeutend, bisher in Casa Volpi zu Venedig); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732); Melchior Paulus (zehn saubere Reliefs der Passion, 1703—1733, im Domschatz zu Köln), u. a. m.

In der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts und im 18. wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpturen, doch mehr in deren künstlerischer Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

An den Werken aus edlen Metallen steht insgemein das Figürliche sehr zurück neben den Elfenbeinsachen; dafür ist das Dekorative im Barockstyl und im Rococco oft voller Schwung und Leben. (Eines der seltenen Werke aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges: der silberne Schrein des hl. Engelbert, im

Domschatz zu Köln, von Conrad Duisberger 1633—35 verfertigt. Ebenda eine Monstranz fast aus lauter Juwelen und Email bestehend, mehrere Evangeliarien mit Silberdeckeln in getriebener Arbeit etc.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andere dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hamerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des 18. Jahrh. die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 und 1768), u. a. m. Sie alle übertraf Joh. Carl Hedlinger von Schwyz (1691—1771), durch edle Auffassung und freie, vollendete Ausführung der Köpfe und durch gut gedachte, allerdings oft in einem malerischen Styl befangene Reverse. Seine Thätigkeit gehörte vorzüglich dem schwedischen Hofe an.

Im 18. Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des 16. Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten, und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit

deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker. Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des 16. Jahrhunderts arg verwildert war, wiederum einen festen und sicheren Boden zu bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572); ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein anderer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi, der vorzüglichste Meister der Schule, ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beide Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des 17. Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andere namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1653), ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt; und

Enea Salmeggia, gen. il Talpino, (gest. 1626), bei dem sich wiederum mehr Nachklänge des Correggio, auch des Leonardo da Vinci, zeigen.

Bedeutender als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst zwar keinesweges zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555 bis 1619), der indess bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein scheint; eine nicht sonderlich energische Richtung führte auch ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und berührigem Geiste weiss er die Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der Antike und der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Pallast Farnese zu Rom zu nennen.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem naiven Schönheitssinn begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die

glückliche Epoche Raphaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte der Maria in einer Kapelle des Domes von Fano und die vier Evangelisten in S. Andrea della Valle zu Rom. — Guido Reni (1575—1642), auch dies ein Künstler, der durch eine Richtung auf edle Darstellung der Schönheit, zugleich aber auch durch eine belebtere Phantasie anziehend ist. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Pallastes Rospigliosi zu Rom. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; die meisten, wie Semenza, Gessi, Domen. Canuti, Guido Cagnacci u. A., folgen seiner späteren, minder erfreulichen Manier. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingibt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem eigenthümlichen Sinn für Anmuth und Grazie begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. (Fresken im Pallast Verospi zu Rom). In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albani's Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein unbedeutender Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu

machen: Giovanni Lanfranco (1581—1647), Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. a. m.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebenvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato (1605—85), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles, doch mit liebenswürdigem Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des 16. Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Raphaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, vornehmlich wie derselbe in den späteren Werken des Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1663) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gall. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des 17. Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt, erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578 bis 1650), dessen Triumph des David (Gall. Pitti) ebenfalls zu den interessantesten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele wiederum jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616 bis 1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. In seinen Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln

Schatten gibt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnesweise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht man in vielen Gallerien. Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656). Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er, wie es scheint, den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf eine höchst erfreuliche Weise, und einzelne seiner früheren Werke, wie namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel, gehören zu den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit. Bald aber verliess er dies reinere Streben und gab sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, gibt den bedeutenderen derselben (denn viele sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Gallerien. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615 bis 1673) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina in der Gall. Pitti zu Florenz) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil, durch einen hohen einfachen Schönheitssinn, zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andere neapolitanische Maler der Zeit, wiederum entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören

hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Maria Preti, genannt il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese.

Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst hatten, wiederum nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war Pietro Berettini, gen. Cortona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück nachzustreben sucht. Weniger bedeutend sind Pietro Liberi und Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto. — Gio. Batista Tiepolo (1692—1769) zeichnet sich durch die abenteuerlich phantastische Verflachung einer, an Paolo Veronese erinnernden Darstellungsweise aus.

Im 18. Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708 bis 1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Doch blieb sein Streben ohne einen nachhaltigen Erfolg.

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts

stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andere ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der Schule von Brabant um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in anderer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen

Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Portraitbilder athmen nicht minder die volle Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eigenen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (wie in der Pinakothek von München, in der k. k. Gallerie zu Wien, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich in seiner Heimath, zu Antwerpen: besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jacobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaeus, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Glanzes, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Rubens' Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen die letztgenannten mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und eigenthümlichste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten (das grossartigste Werk seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum). Nachmals

jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens, der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Gallerien. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, Nicolaus Wieling sind als Nachfolger des van Dyck anzuführen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Portraitmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Portraitmaler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich tief Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael

Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584 bis 1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondere Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der gerühmteste und einflussreichste Maler der holländischen Schule, Paul Rembrandt van Ryn (1606—1674), aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, im Haager Museum) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese einfach schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm wiederum einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen wiederum völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr eigenthümliches poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eigenen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt,

mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. Zahlreiche Bildnisse, die seiner späteren Zeit angehören, sind ebenfalls in dieser Weise behandelt. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden. An Porträts aus den verschiedenen Epochen des Meisters ist namentlich die Gallerie von Cassel sehr reich.[1]

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjective Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eeckhout, und ausserhalb der Schule Salomon Koning; als andere Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Vliet, G. Horst, J. Lievens. Einzelne Schüler, wie namentlich Ferdinand Bol, zeichneten sich in einer, wiederum schlichteren Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Portraitmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondere der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des 17. Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch der, mehr zu den Eklektikern sich neigende Justus Sustermanns. — Gerhard Lairesse (1640—1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt

[1] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 425.

dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim von Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666—1740), u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten bemerklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter von Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des 17. Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit hervortreten, dies ist es, was man

als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des 17. Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italiern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibale Caracci vergleichbar: Juan de las Roelas (1558—1625), und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet (Menge von Bildern im Louvre). — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660).[1] Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem Jahr 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV., seinen Aufenthalt in Madrid genommen, wo das königl. Museum sehr ausgezeichnete Hauptwerke seiner Hand aufbewahrt. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andere ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer

[1] Velasquez und seine Werke, von William Stirling, Berlin 1856.

mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte: und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist ebenso ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes (Hauptwerke im Dom und im Hospital de la caridad zu Sevilla, im Museum zu Madrid, im Louvre, u. s. w.; Genrebilder meist aus früherer Zeit in der Münchner Pinakothek und in der Gallerie Esterhazy zu Wien). — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, (1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586 bis 1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669), Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda (1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler

der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint.

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des 16. Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der venetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des 17. Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsere nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Das unter Ludwig Philipp gegründete spanische Museum des Louvre in Paris ist zum Theil wieder aufgelöst worden.

§. 4. Die französische Historienmalerei.

In der französischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern,

wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war er mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei ihm, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einseitigen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen historischen Gemälden, bei all ihren Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches allein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken vermag. Eine höhere Stelle nimmt er im Fache der Landschaft ein, wovon später die Rede sein wird. Eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Richtung zeigen Jacques Stella und Philippe Champaigne. Der zweite Meister ist Eustache Lesueur (1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Raphaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern, und diesen reineren Adel der Form zugleich zum Ausdruck einer milden und eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen. Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung auszuzeichnen, ohne jenen Aufwand an Geist, der bei Poussin ersichtlich wird, wirken seine Bilder dennoch anziehender als die Werke des letzteren, erscheinen sie überhaupt als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des h. Bruno, im Louvre zu Paris.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die Werke des Charles Lebrun (1619—1690), der unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im

Verlauf des 18. Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610 bis 1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710), Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler, bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyacinthe Rigaud (1659—1743, wieder im Portraitfache ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Boucher (1704—1770, der damals sogenannte Maler der Grazien) u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

In England treten zuerst im 17. Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler anderer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts William Dobson und George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, genannt P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676—1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und wiederum inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondere eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet waren und die den speciellen Namen der Shakespeare-Gallerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich

dieses Streben zeigt, gehören: Josua Reynolds (1723—1792, ein energischer Eklektiker, am meisten ausgezeichnet wiederum im Fache des Portraits), George Romney, Benjamin West, James Bary, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andere, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des 17. Jahrhunderts auftreten, bereits im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem 17. Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen

Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des 16. Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genre-Darstellungen des Lucas von Leyden erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden. Neben den Breughel waren noch andre, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen Laboratorien, Küchen und dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. — Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, nur leichtfertiger im Vortrag, aber ungleich beweglicher und mannigfaltiger, ungleich mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610 bis 1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen

einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Martens, genannt Zorg; Gerriz van Harp; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Poel; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; R. Brakenburg; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. Dem Teniers, dem A. van Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humors, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein sehr anziehendes, novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges vordrängt. — Gerhard Douw (1613—1680), Schüler des Rembrandt, von höchstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend, und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—1658), Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren, mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe anderer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen;

Peter van Slingelandt, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff u. A., die sich vorzugsweise wiederum den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitere Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt.

Eine andere Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Situationen und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes eigenthümlich leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dgl. bedeutend (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602 bis 1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen des Michelangelo delle battaglie (des Schlachten-Michelangelo) führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourguignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Peter van Laar, gen. Bamboccio (1613—1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andere an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den ebengenannten

Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes, gen. Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Huchtenburg (1646—1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742).

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des 18. Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des 18. Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — in ihren sogenannten „Wirthschaften“, wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige, parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); ihm folgen Paterre, Lancret, u. A. m. — J. B. S. Chardin (1699—1779) und J. B. Greuze (1726 bis 1805) strebten dagegen mehr der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodien bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung, wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des 16. und im

Anfange des 17. Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondere Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den Manieristen des 16. Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fouquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576—1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung vorzüglich ausgezeichnet. Verschiedene Andere schlossen sich ihrer Richtung an. Judoeus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische, doch einer eigenthümlichen Grossartigkeit nicht entbehrende Formation des Terrains. — Dann aber tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. G. Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die, zwar ungleichen, des Johann van Goyen (1596—1656). Als Schüler des letzteren ist Adrian van der Kabel zu nennen. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondere Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. Ihm schliessen sich, in verwandtem Streben, zunächst seine Schüler Gerhard van Battem u. J. Lievens an. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamer Eigenthümlichkeit

aus; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, vielmehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen Landschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam aufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem Gemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst in morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des Joh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich dämmernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619—1683); in dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blätter (mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618 bis 1660) geht. So vor Allem in den tiefsinnig poetischen Bildern des Jacob Ruysdael (1635—1681). In den Werken dieses Meisters athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass er uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald, zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschaftsmaler an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: sein Bruder Salomon Ruysdael, zumeist einfach und ruhig in der Composition, wie in der Auffassung; Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung sehr ausgezeichnet; J. R. de Vries, Joh. Looten, A. van Borsum, Joh. van Hagen, u. a. m. Wiederum abweichend erscheint Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf seinen Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der sich, solchem Elemente gemäss, eine eigenthümliche Grossheit des Styles ausgebildet hatte.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Williarts, des Joh. Parcellis, des Joh. Peters: belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, des Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des

Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhem van de Velde (1633—1701), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Minder bedeutende Zeitgenossen der ebengenannten waren: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekturmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meister dieses Faches ist zunächst Peter Neefs der ältere (geb. 1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des 17. Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk der jüngere, Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637—1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerh. Berkheyden.

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern giebt sich ein Nachklang der Darstellungsweise Tizian's kund; er weiss die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch einfach bestimmte Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606 bis 1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule, Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, theilweise wohl auch sein Vorbild, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren

Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier viel günstiger, viel unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedeneren Charakteristik in seinen Landschaften an. — Ihm zur Seite steht sein Schwager Caspar Dughet, gen. Caspar Poussin (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst wiederum sehr erfreulich in sofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein ätherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussinschen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigenthümlich ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und dem Anfange des 18. angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstreben, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: Herrmann Swanevelt, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), Johann Both (1610—1651) und Adam Pynacker (1621—1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Ebenso auch bei den Folgenden:

Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Joh. van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher), Friedrich Moucheron u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des 17. Jahrhunderts, bei Albrecht Meyering, Isaac Moucheron, u. a. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussin'schen Richtung, so Franz Milet, gen. Francisque, Joh. Glauber, gen. Polydor, J. F. van Bloemen, gen. Orizonte, P. Rysbraeck, der Römer Crescenzio di Onofrio, u. a. m.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des Salv. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinung bildet Herrmann Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur (vornehmlich den romantischen Ufern des Rheines) angehören, dieselbe aber mehr in jenem südlichen Farbenglanze behandelt zeigen. Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das 18. Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Antonio Canale und sein berühmterer Schüler Bernardo Bellotto, gen. il Canaletto (1697 bis 1768), beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung, darzustellen pflegen; — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714—1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, und der Engländer Thomas Gainsborough (1727 bis 1788), der dem Caspar Poussin nachstrebte; beide, bei bedeutendem Talent, doch nicht frei von den manieristischen Elementen ihrer Zeit.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondere Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre und Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des 17. Jahrhunderts einige charakteristisch bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1586—1650) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtung über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des klassischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer (1574 bis 1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Seine Nachahmer, Cornelius Poelenburg (1586—1660) und dessen Schüler Joh. van der Lys und A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und verfallen, bei ähnlichem Streben, häufig in Manier.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese Gemälde somit zumeist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen sie dem Gange, den die letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wiederum abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei

annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606) und Adrian van de Velde (1639—1672); auch bei Joh. Asselyn (geb. 1610), K. Dujardin (1635 bis 1678) und Nicolaus Berchem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein ist. Neben ihnen sind Dirk van Bergen, W. Romeyn, C. Clomp, Begyn u. a. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebens als eine Darstellung idyllischer Zustände vorführen, gehören Joh. Miel (1599 bis 1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere ein Deutscher. — Bei einigen Malern erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631 bis 1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1525—1654) des höchsten Ruhmes.

Eigenthümlich steht den Genannten Philipp Wouverman (1620—1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen andrer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die zumeist, zum Schmucke

adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wiederum der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, aber als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Lilienberg und Joh. Weenix (1644—1719) an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche, Joh. Elias Ridinger (1695—1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig, Adrieanssen, Evert und Wilhelm van Aelst, Peter Nason, Th. Apshoven, u. a. m. anzuführen.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene eigenthümlichen, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels, da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen

Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst; die edelsten und gehaltensten Darstellungen aber sind die des Joh. David de Heem 1660—1674). Als treffliche Nachfolger des letzteren sind sein Sohn Cornelius de Heem, Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscapele zu nennen. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664 bis 1750) und des Johann van Huysum (1682—1749).

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das 18. Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

SIEBENTES KAPITEL.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH, BIS ZUM ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

---

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das seine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine N a c h b i l d u n g bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegenpol der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das frühste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Jahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein andrer im königl. Kupferstichkabinet zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Jahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des gothischen Styles.[2] Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, Michael Wohlgemuth; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihefolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen; so vornehmlich Albrecht Dürer, so Burgkmair,

[1] Hauptwerk: A treatise on wood engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson. — [2] Ein seither (1841) zu Mecheln entdeckter Holzschnitt, jetzt im Besitz des Barons von Reiffenberg zu Brüssel (Madonna zwischen vier sitzenden Heiligen in einem Garten) trägt zwar die Jahrzahl 1418, scheint aber aus Gründen des Styles und des Costüm's erst einige Jahrzehnte später entstanden zu sein.

Scheuffelin, Lucas Cranach u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[1] — Gleichzeitig erscheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im 16. Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sogenannten Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten über einander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im 17. Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augenblick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in

[1] Die grosse Streitfrage des 19. Jahrhunderts, ob Holbein seine Holzschnitte selbst geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel Hans Lützelburger in Nagler's Künstlerlexicon.

diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das 18. Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich [1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maassstabe sauber ausgeführt, zur Decoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer angeblich im J. 1452 gefertigten sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, deren man sich bei feierlichen Messen bediente) — sei es unmittelbar von der Platte oder erst von einem Schwefelabdruck, — gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit genügender Sicherheit bestimmt. [2] Der Styl derselben scheint eher

[1] Vgl. besonders J. G. von Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. — [2] So behauptet z. B. Rumohr (Untersuchung der Gründe etc., Leipzig 1841), die fragliche Pax sei nicht die bei Maso im J. 1452 bestellte, sondern vielmehr ein Werk des Matteo Dei, vom J. 1455. Ferner lässt sich nicht nachweisen, dass der Papierabdruck, auf welchen alles ankömmt, mit

auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des Jahrs 1450 hinaufzureichen scheinen; auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des 15. und 16. Jahrhunderts zu beginnen. Charakteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzügliches Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerke vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mozetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung. — Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des 16. Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Raphael und stach vorzugsweise nach dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Raphaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt

der Platte gleichzeitig sei, und selbst wenn Vasari's Jahrzahl 1460 für denselben gültig wäre, so lassen doch die höchst vollendeten Stiche deutscher Meister seit dem Jahr 1466 auf eine schon lange vor 1460 begonnene Ausübung dieser Kunst schliessen. — Vergl. Schuchardt, im Kunstblatt 1846, No. 12, 17, 24.

war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt. An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des 16. Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des 15. Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt,

dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. — Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit; wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar zumeist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andere deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius, (1558—1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die

bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung, indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modellirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine eigenthümliche Bedeutung sich entwickeln sollte; erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten. So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jacob Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem (zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine eigenthümliche Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585), gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radiermanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vostermann, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutmann, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutmann sind Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des 17. Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601), ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei, obschon nicht in gar anziehender Weise, ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly (1623—1693) und Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657 bis 1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner

Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Raphael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697 bis 1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I. gemalte heil. Familie Raphaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfaltigen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Dies konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des 18. Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleiches Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die bald eine in Paul Bril's Art gemüthlich phantastische, bald aber auch nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnissstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühesten Blätter sind v. J. 1642. — Dem 18. Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris machten und die Ergebnisse des französischen

Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, 1783 bis 1816, des berühmten Stechers von Raphaels sixtinischer Madonna).

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des 16. Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im 17. Jahrhundert war dies der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und eigenthümlich, für eine energische Formendarstellung, auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das 18. Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besonderes Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domen. Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Raphael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung Anspruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des 18. Jahrhunderts, eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine brillante Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durchdringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Francesco Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktiermanier von verderblichem Einfluss. Andere, wie Will. Sharps (geb. 1746), suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andere, wie Charles Townley (geb. 1746), bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des 18. Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des 16. Jahrhunderts wiederum neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

ACHTES KAPITEL.

BLICK AUF DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER GEGENWART.

(Denkmäler, Taf. 102—105, D. XXXIX—XLII.)

Seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im 15. Jahrhundert begonnen ward und im 16. seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im 17. Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu eigenthümlichen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt, tritt uns auch in den Kunstleistungen unserer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem berührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe

überschauen, das Wesentliche und Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne charakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hatte Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte schien ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahinzuwelken. Ob und welche Erneuung hier statt finden wird, wissen wir noch nicht. Dasselbe war der Fall mit Spanien; doch bietet hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmenden Regeneration dar, deren Früchte aber freilich ebenfalls erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Kunstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich, mit offenem Blick für die ältere nationale Kunstweise, vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunst-Streben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondere Stufen der Entwickelung unterscheiden

können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem 18. Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726 bis 1801, deren unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnissstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764). In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des 18. Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andere, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringendem Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst wiederum der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Joh. Winckelmann (1717–1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem Schnörkelwesen des Rococostyles zu den reinen classischen Formen zurück;

theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen Auffassung dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen. — In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des 18. Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andere, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, (1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive. Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait, entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (geb. 1770), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte. — In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825), dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind wiederum von einer manierirten, französisch-theatralischen Auffassung nicht frei. Minder auffällig, aber ungleich edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen. Auch gehören hieher, als sehr bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie

schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts, vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wirksamsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des gothischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich bereits eine nur bedingte Anwendung des gothischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente gothischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird. Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der gothischen Periode, durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein sich bestrebe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft zu verheissen scheinen. Denn noch gilt hier das antike Gesetz als vorherrschend, noch wird namentlich eine von den classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaues (wie solche in der romantischen Periode sich ausgebildet hatte, und die, ihrem Princip nach, eine ungleich höhere Stufe der Entwickelung ausmacht) von der Mehrzahl der ausübenden Architekten für unzulässig gehalten. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei)

zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[1] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend, anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin zur Anwendung gebracht hat. — In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt, vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Monumenten gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, dem sich verschiedene ausgezeichnete Schüler anschliessen. Verwandte Elemente zeigen sich bei einigen neueren französischen Bildhauern; doch gehen diese, weniger auf den Adel des Styles bedacht, zu einer mehr genrehaft naturalistischen Behandlung über. Der bedeutendste unter diesen ist der Bildhauer David. — Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei. Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des 17. Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. In Deutschland unterschieden sich in jüngster Zeit, neben vielen Leistungen von individueller Besonderheit, vornehmlich zwei Hauptrichtungen: die eine durch die Münchner Schule vertreten, an deren Spitze bisher P. von Cornelius stand (jetzt in Berlin), und die sich durch das Streben nach grossartig stylistischer Auffassung auszeichnet; die andre vornehmlich durch die Düsseldorfer Schule, welche einen freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus befolgt, ins Leben eingeführt. In Frankreich hat sich, als vorzüglich bezeichnend für die dortigen Leistungen, eine Geschichtsmalerei entwickelt, die, im völligen Gegensatz gegen die einseitige Classicität der David'schen Schule, auf die lebendigste Individualisirung ausgeht, dabei aber nicht selten an das Genre streift — H. Vernet, P. Delaroche, u. A. m.) was im Allgemeinen auch etwa von den gegenwärtigen, zum Theil sehr bedeutenden Leistungen der belgischen Malerei gilt, — zugleich aber auch eine Genremalerei, die das Leben des Tages so schlicht

[1] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der Schinkel'schen Entwürfe. — Vergl. im Uebrigen meine Schrift: K. F. Schinkel; eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit.

und doch so erhaben zu fassen weiss, dass sie der historischen Malerei ebenbürtig zur Seite steht. (L. Robert.) — Durch die grossen Bauunternehmungen der Zeit ist auch die Genremalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Kabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbildungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als dies bisher der Fall war. Der Holzschnitt, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden, vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsere Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. Neben der Lithographie ist in der letzten Zeit noch eine ganze Reihe andrer Vervielfältigungsmethoden erfunden worden, die das Interesse von Künstlern und Kunstfreunden in Anspruch genommen haben und jedenfalls zur weitern Popularisirung der Kunst beizutragen geeignet sind. — Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen,



ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine, früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, der Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!

Anmerkung der Verlagshandlung.

Da, nach dem Tode Franz Kugler's, keiner der beiden Herren Bearbeiter der vorangegangenen Abschnitte dieser Auflage sich dazu verstehen konnte, dieses letzte Kapitel gemäss den Anforderungen unserer Tage umzuarbeiten, so entschlossen wir uns, den Wortlaut der zweiten Auflage hier beizubehalten und unsere Leser, nach Kräften, durch das Anerbieten einer Preisherabsetzung für den betreffenden letzten Theil des Atlasses (Denkmäler der Kunst, IV. Band: Die Kunst der Gegenwart), bestmöglich zu entschädigen.

VERZEICHNISSE.

I. Ortsverzeichniss.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei; I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Die Zahlen sind die der Seiten, auf denen die bezüglichen Localitäten genannt werden. Wenn eine Localität mehr als Einmal auf einer Seite vorkommt, so ist dies durch eine, der Seitenzahl beigefügte Parenthese näher angedeutet.)

B.

C.

E.

F.

H.

I.

K.

P.

Q.

S.

T.

W.

X.

Y.

Z.

II. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Zahlen sind die der Seiten; I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Wenn ein Künstlername auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

A.

C.

G.

H.

I.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

III. Verzeichniss der Illustrationen.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei; I. bedeutet erster Band, II. bedeutet zweiter Band. Die Zahlen sind die der Seiten, wo sich die Illustrationen befinden. Die diesem Verzeichnisse einverleibten Illustrationen der als Supplement beigegebenen „Kunst der Gegenwart“ unterscheiden sich durch die jedesmal den Localitäten vorgesetzten **; die grössere Zahl hiebei zeigt die Tafel, die kleinere den Gegenstand an, das * neben der grösseren Zahl bezeichnet die Ergänzungstafeln.)

A.

L.

M.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

Druckfehler.

Zweiter Band. Seite 206 Zeile 16 von unten lies Legden statt Leyden.
S. 415 Z. 8 v. u. lies 356 Fuss statt 386 Fuss.
S. 453 Z. 2 v. o. lies am Baumwerk statt vom Baumwerk.
S. 453 Z. 18 v. o. lies nach dem Nassen statt nach den Massen.
S. 592 Z. 14 v. u. lies Giocondo statt Giacondo.
S. 596 Z. 5 v. u. lies Vignernis statt Viquernis.
S. 680 Z. 10 v. u. lies Barronhill statt Baronhill.
S. 763 Z. 15 v. o. lies Adrian Stalbemt statt Stalbent.


Digitized by Google

